ANTANAS
ANDRIJAUSKAS

# MENO filosofija

XVIII—XX a. KONCEPCIJŲ ANALIZĖ



VILNIUS „MINTIS" 1990

MBBK 7
An 39

Redagavo
MARIJA STASKEVIČIENĖ

A $\frac{0301080000-019}{M\,851(08)-90}$ 11—90

ISBN 5—417—00335—2

© Antanas Andrijauskas, 1990

Skiriu šviesiam tėvo
ir vyriausiojo brolio Vytauto
atminimui

## PRATARMĖ

Meno filosofijos idėjų istorija reikšminga ne tik akademiniu požiūriu. Gilindamiesi į didžių praeities mąstytojų mintis, eidami jų ieškojimų keliais, matydami jų klystkelius, randame ne vieną konkretų atsakymą, kaip spręsti šiuolaikines problemas. Kitaip sakant, jau istorija virtusios teorijos bei idėjos neretai tampa aktualiausių mūsų meto problemų sprendimo paradigma. Šiandien, kai pervertinama daugelis tradicinių vertybių, kaip niekuomet anksčiau, itin aktualu naujai perskaityti klasikinius meno filosofijos tekstus, nes kiekviena istorinė epocha išryškina kažką nauja. Todėl šiuos tekstus galima vaizdžiai palyginti su neišsenkančiais tyro vandens šaltiniais, kurie traukte traukia atsigaivinti pažinimo ištroškusį žmogų.

Mūsų amžiuje meno filosofijos nebeįmanoma laikyti periferiniu šiuolaikinės dvasinės kultūros reiškiniu. Didėjantį susidomėjimą teorinėmis meno problemomis galima paaiškinti ne tik prieštaringa XX a. meninės kultūros raida, bet ir kultūros vartotojo noru teisingai suvokti meninės vertybes, rasti patikimą etinį orientyrą sparčiai kintančiame pasaulyje. Meno filosofijos idėjos, plisdamos daugybe komunikacinių kanalų, veikia ne tik intelektualiąją ir kūrybiškai aktyviausią žmonijos dalį, bet ir daro didelę įtaką milijonams žmonių, formuoja jų dvasinius poreikius, skonius bei idealus.

Neatsitiktinai XX a. iš naujo atrandamos F. Šilerio idėjos, kurių šalininkai (A. Malro, H. Rydas, Ch. Ortega i Gasetas, M. Diufrenas, P. Michelis, G. Ostinas, L. Flamas) didėjančią meno įtaką žmogaus dvasiniams poreikiams laiko kone vienintele galimybe pertvarkyti prieštaravimų draskomą pasaulį, nugalėti susvetimėjimą, sugrąžinti žmogui jo prarastą jausmų harmoniją ir suteikti

naują impulsą kūrybinėms galioms plėtoti. Konstatuodami, kad šios koncepcijos, sprendžiant socialinius visuomenės prieštaravimus, yra utopinės, negalime neigti svarbaus meninių vertybių vaidmens daugelio žmonių gyvenime. Domėjimasis teoriniais traktatais apie meno esmę, sudėtingais meninės kultūros raidos reiškiniais vargu ar gali būti paaiškintas vien tik jų patrauklumu. Šiuolaikiniame pasaulyje meno filosofija pagrįstai pretenduoja į dvasinių vertybių katalizatoriaus vaidmenį. Būdama filosofinis, o kartu ir pasaulėžiūros mokslas, ji ne tik domisi specifinėmis meninės veiklos problemomis, bet ir kelia klausimą, koks yra meninės sąmonės santykis su visuomenine būtimi ir konkretaus žmogaus gyvenimu.

Noras įsigilinti į meno filosofijos gvildenamas problemas skatina žmogaus kūrybiškumą, padeda jam kitaip pažvelgti į save ir jį supantį pasaulį, suvokti, kad tikrąją asmenybės vertę nulemia ne išorinis jos statusas, o estetinis išprusimas, inteligencija. Todėl meno filosofija tuo ir svarbi, kad formuoja žmogaus pasaulėžiūrą, padeda mąstančiam žmogui suvokti savąjį „aš", asmenybės suverenumą, išsiugdyti gebėjimą susikaupti, kovoti su konformizmu ir kitomis negatyviomis apraiškomis. Kultūringas žmogus stipriau jaučia savo kaip žmogaus vertę, atsakomybę ne tik už savo poelgius, bet ir už tai, kas vyksta jį supančiame pasaulyje. Šis atsakomybės suvokimas neatsiejamas nuo aukštesnės žmogaus laisvės pajautos, kultūrinės, nacionalinės, bendražmogiškos savimonės, susimąstymo dėl savo istorinės būties perspektyvos.

Skaitytojui pateikiamoje monografijoje daugiausia dėmesio skiriama meno filosofijos išsiskyrimo iš mokslų, tyrinėjančių meno fenomeną, eigai ir įtakingiausių XVIII—XX a. meno filosofijos koncepcijų, temų, idėjų, problemų, sąvokų kritinei analizei. Autorius neturi tikslo aprėpti visą meno filosofijos istoriją, įvertinti daugybę prieštaringų koncepcijų, susiformavusių daugiau negu per du šimtmečius. Meno filosofijos istorija negali būti traktuojama kaip „imanentinis" idėjų vystymasis arba hėgeliškoji „dvasios istorija". Tai daugybė skirtingų teorinių sistemų, koncepcijų, svarbiausių šios mokslinio pažinimo srities teorinių problemų interpretacijų. Nelengva susigaudyti šiame sudėtingame neretai prieštaringų minčių ir idėjų audinyje, išskirti svarbiausias vieno ar kito istorinio etapo kryptis, teorinių problemų sprendimo būdus bei principus. Ypač turint omenyje, jog šių koncepcijų ir

interpretacijų nuolat daugėja. Vienos iš jų greit ima vyrauti, jungiasi su kitomis ir nepastebimai keičiasi, kitos iš karto nugrimzta užmarštin, nespėjusios atsiskleisti, o kai kurios netikėtai atgimusios pradeda naują gyvenimą.

Šios knygos idėja gimė prieš daug metų Maskvos universitete rašant mokslinį darbą. Jo vadovas prof. V. Asmusas visokeriopai skatino domėtis meno filosofijos problemomis. Gilinantis į klasikinius meno filosofijos tekstus, stiprėjo įsitikinimas, kad estetika ir meno filosofija yra viena nuo kitos nepriklausomos. Šis įsitikinimas nulėmė ir pagrindinę knygos koncepciją. Daug medžiagos knygai surinkta Paryžiaus bibliotekose, nemažai patarimų davė Maskvos universiteto profesorius M. Ovsianikovas bei Paryžiaus 1 (Sorbona) universiteto profesoriai M. Diufrenas, B. Dorivalis ir M. Le Botas. Dėl daugelio knygoje gvildenamų problemų yra gyvai diskutuojama šiuolaikinėje mokslinėje literatūroje. Autorius tikisi, kad ši monografija bus kuklus indėlis į bendrą daugelio meno teoretikų darbų aruodą ir padės skaitytojui orientuotis tarp sudėtingų istorinių ir teorinių meno filosofijos problemų.

Autorius nuoširdžiai dėkoja už palankią šio rankraščio kritiką ir vertingas pastabas kolegoms Arvydui Šliogeriui, Arūnui Sverdiolui ir Algirdui Gaižučiui.

# ĮVADAS

Meną tyrinėjančius mokslus — nuo empirinės menotyros iki konceptualios estetinės teorijos — galima apibūdinti kaip dinamišką sistemą, nes skirtingi meno tyrinėjimo aspektai nėra atitrūkę vienas nuo kito. Visi šie mokslai jungiasi į sistemą per daugybę tarpinių grandžių, tačiau juose „empirinio" ir „teorinio" lygmens santykis nevienodas. Daugybė sukauptos empirinės medžiagos ir bręstanti teorinė mintis neišvengiamai veda prie to, kad meną tyrinėjantys mokslai tolsta vienas nuo kito. I. Kantas „Prolegomenuose" teigė, jog, norint kurį nors pažinimą traktuoti kaip mokslą, „pirmiausia reikia sugebėti tiksliai apibrėžti tuos bruožus, kurie jį skiria nuo bet kurio kito pažinimo ir kurie, vadinasi, sudaro jo savitumą, priešingu atveju visų mokslų ribos susilieja ir nė vieno iš jų negalima nuodugniai traktuoti pagal jo prigimtį. Šie savitumai gali slypėti objekto arba pažinimo šaltinių, arba pažinimo būdo, arba kai kurių iš jų, jei ne visų kartu, skirtingume,— tuo pirmiausia ir grindžiama galimo mokslo ir jo srities idėja" [1]. Ši I. Kanto mintis įgyja principinę reikšmę, gvildenant meno filosofijos išsiskyrimo iš jai giminiškų mokslų sistemos raidą, atskleidžiant meno filosofijos teorinių principų raiškos dėsnius.

Pradedant gvildenti meno filosofijos raidos istoriją, būtina paliesti meno filosofijos šaltinių problemą ir pateikti teorinę tyrinėjamo objekto sampratą, nes be jos neįmanoma teisingai įvertinti konkrečius meno filosofijos idėjų raidos faktus. Šioje knygoje pagrindiniais me-

[1] *Kantas I.* Prolegomenai.— V., 1972. — P. 41.

no filosofijos istorijos šaltiniais laikomos filosofinės ir menotyrinės koncepcijos, apibendrinančios konkrečius meninio gyvenimo faktus, meno plėtotės dėsningumus, taip pat ir įvairūs literatūros kūriniai, dienoraščiai, memuarai, meninių krypčių teorinės programos, mokymai apie moralę, religiją, kultūros teoriją, mitologiją ir kitas žmonijos dvasinės kultūros sritis.

Mėgindami apibrėžti meno filosofijos objektą ir jos santykius su kitais giminiškais mokslais, susiduriame su daugeliu sudėtingų metodologinių problemų. Ypač rimti sunkumai iškyla dėl pagrindinių mokslinių terminų neaiškumo ir nevienareikšmiškumo. Yra daug painiavos netgi traktuojant tokius svarbius terminus, kaip „menotyra", „estetika", „meno filosofija". Šiuolaikinėje mūsų mokslinėje literatūroje taipogi niveliuojasi daugelis XVIII—XIX a. meno filosofijai ypač svarbių terminų, kaip „švietimas", „humanizmas", „racionalizmas", „empirizmas", „skonis", „grožis" ir t. t. Tokios daugiareikšmės sąvokos nepaprastai apsunkina meno filosofijos istorinių ir teorinių problemų tyrinėjimą.

Įvairių šalių mokslininkai yra atkreipę dėmesį į „meno filosofijos" termino prieštaringumą. Nepaisant daugybės bandymų jį sukompromituoti mokslo istorijoje, šis terminas išliko ir mokslinėms žinioms diferencijuojantis vėl grįžta į mokslinį arsenalą, neprarasdamas jam būdingo neapibrėžtumo. Šis termino „nevienareikšmiškumas" yra atsiradęs todėl, kad skirtingai traktuojamas tyrinėjimo objektas. Kartais į meno filosofiją žiūrima kaip į estetikos sinonimą arba ji interpretuojama kaip „siauresnė" estetikos objekto dalis, neretai tapatinama su meno teorija, rečiau suvokiama kaip meno tyrinėjimas skirtingais filosofinio pažinimo aspektais arba tam tikros meno pakraipos, metodo, stiliaus, meninės programos konceptualizavimas. Šis terminas vartojamas ir kaip imli metafora. Tokius terminologijos netikslumus iš dalies galima paaiškinti meno filosofijos raidos dėsningumais. Mat ilgą laiką meno filosofija vystėsi artimai susijusi su kitais meną tiriančiais mokslais, ypač estetika ir meno teorija. Tai buvo visai natūralu, nes tarp šių gretimų mokslų nebuvo griežtų ribų, jų interesai, analizės metodai lietėsi ir pynėsi tarpusavyje. Tačiau, vystantis mokslui ir atsirandant vis naujiems mokslinio tyrimo aspektams, iš tradicijos *dvilypėje* estetikoje (ji tyrinėjo estetinio pasaulio pažinimo dėsningumus ir kartu buvo bendroji me-

no teorija) vis labiau ryškėjo dviejų pagrindinių probleminių sričių autonomija. Bendroji meno teorija pamažu perėmė atskiroms meno rūšims būdingų dėsningumų apibendrinimo funkciją ir ilgainiui tapo sąlygiškai savarankiška mokslinio tyrimo šaka su specifiniu tyrinėjimo objektu, struktūra, turiniu, uždaviniais, metodais, pagrindinėmis kategorijomis bei problemomis.

Mokslininkai dažniausiai nepakankamai vertina pasaulėžiūrinę meno filosofijos, kaip sąlygiškai savarankiško filosofinio pažinimo srities, funkciją. Meno filosofija yra filosofinė disciplina, ją labiausiai domina bendriausi teoriniai meninės veiklos aspektai. Ji aprėpia tokias pagrindines meninės veiklos sritis: meno kūrinį, meninį suvokimą ir meninės kultūros bei meninės veiklos programų formavimą. Taipogi jos mokslinių interesų centre atsiduria meninės sąmonės ir visuomeninės būties santykiai, meninės kūrybos subjekto, kūrybos proceso, meninės veiklos genezės, struktūrinio ir funkcinio savitumo problemos. Be to, meno filosofijai rūpi meninės veiklos savitumai, išskiriantys ją iš kitų veiklos formų, meno vaidmuo kultūros istorijoje, visoms meno rūšims būdingi bendriausi dėsningumai, tarp skirtingų meno rūšių atsirandantys vidiniai ryšiai arba vadinamosios menų sistemos formavimosi ypatumai. Linkdama į plačius filosofinius apibendrinimus ir būdama artimai susijusi su kitais meno fenomeną gvildenančiais mokslais (meno istorija, meno teorija, meno kritika, meno sociologija, meno psichologija), meno filosofija pagrįstai pretenduoja į jų „metateorijos" ir metodologinio pagrindo vaidmenį.

Meno filosofija neapsiriboja bendriausių teorinių meninės veiklos dėsningumų pažinimu. Neretai ji formuluoja tam tikrus vertinimo kriterijus, kuria meninės veiklos programas, siekia teoriškai įteisinti ir apibendrinti konkrečius meninius metodus, kryptis, sroves. Joje teorinės, pažintinės ir metodologinės funkcijos neretai persipina su normatyvinėmis vertybinės orientacijos nuostatomis. Šios nuostatos dažniausiai logiškai išplaukia iš konkrečių koncepcijų teorinių ir metodologinių funkcijų, jos priklauso nuo ryšių, siejančių teoriją su meno praktika. Tačiau meno filosofijos negalima laikyti nei normatyviniu (nustatančiu tam tikras taisykles), nei deskripciniu (aprašomuoju) mokslu. Jos specifika — *bendriausių filosofinių* bei *metodologinių* meninės veiklos problemų tyrimas.

Ši meno filosofijos specifika ne visuomet teisingai suvokiama. Menininkų požiūris į meno filosofiją labai skiriasi, nes dauguma nesusimąsto apie minėtas jos funkcijas. Nors jie netiesiogiai jaučia vyraujančių meno filosofijos idėjų įtaką, bet neretai nepripažįsta jokios teorinės refleksijos, sisteminio meno apmąstymo principų ir savos kūrybos tikslų logiško formulavimo. Jų pagrindinis argumentas — meninės kūrybos aktas yra unikalus ir vyksta be valios pastangų. Kiti ne tik jaučia gyvybinį poreikį domėtis ir vadovautis teoriniais meno filosofijos principais, bet ir patys kuria teorinius traktatus, matydami čia prielaidas nuosekliam menininko kūrybinio potencialo atskleidimui.

Pastaraisiais dešimtmečiais įvairiose šalyse pastebimas didelis susidomėjimas meno filosofija ir metodologinėmis mokslų, tiriančių meno fenomeną, problemomis. Taip yra dėl daugelio priežasčių. Pirmiausia dėl tų poslinkių, kurie vyksta mene ir kurie susiję su ilgą laiką estetikoje vyravusios „grožio idėjos" menkėjimu. Naujausios meno formos, griaudamos tradicinę meno sampratą, suartėdamos su gamta ir kitomis nemeninėmis sritimis, išryškina meno kūrinio specifiškumo ir vadinamosios „meno mirties" problemas [2]. Kita vertus, dėl poslinkių, vykstančių XX a. antrosios pusės mene, susiklostė krizinė situacija ir pačioje estetikoje. Nors ji ir išplečia mokslinių tyrimų sritį, bet neretai yra nepajėgi atlikti bendrosios meno teorijos funkciją ir tradiciniais metodais apibendrinti naujus pokyčius mene. 1972 m. Fraiburgo universitete įvyko koliokviumas tema „Ar dar gyva estetika?" Jame perskaitytų pranešimų pagrindu vėliau gimė straipsnių rinkinys „Estetika šiandien", kurio sudarytojas A. Ginaras įžanginiame straipsnyje „Estetikos išteisinimas, remiantis įtarinėjimais" kategoriškai pareiškė: „Mokslas apie grožį šiandien neįmanomas: nes grožio vietą užėmė kitos vertybės, kurias Valeri pavadino

[2] Tarptautiniame estetikos kongrese Bukarešte (1972) gausiausia sekcija vadinosi „Šiuolaikinis menas. Meno mirtis". Daugelis dalyvių iš visiškai skirtingų idėjinių pozicijų mėgino aiškinti šiuolaikiniame mene ir teoriniame jo apmąstyme susidariusią situaciją, kvietė „įveikti šiuolaikinės estetikos ribotumą" (A. Negri, Italija), „surasti ryšį tarp šiuolaikinio meno ir jo teorijos" (M. Gološevska, LLR), „suvokti poslinkių, vykstančių šiuolaikiniame mene, įtaką šių dienų mokslui" (M. Diufrenas, Prancūzija). Žr. Actes du VII-e Congres International d'Esthetique.— Bucarest 27 août — septembre 1972.— Vol. 1.— Bucarest, 1976. P. 350, 365, 599.

šok-vertybėmis, t. y. naujumas, neįprastumas, intensyvumas" [3].

Trečia svarbi priežastis — mokslo apie meną raidos dėsningumai, t. y. tie objektyvūs imanentiniai meną tiriančių mokslų diferenciacijos ir integracijos ypatumai, kurie nulemia meno filosofijos objekto savarankiškumą.

XX a. 7—8 dešimtmetyje įvykę tarptautiniai meno teoretikų ir estetikos specialistų kongresai, konferencijos, simpoziumai ir kiti forumai bei po jų pasirodę kolektyviniai straipsnių rinkiniai, monografijos vaizdžiai atspindi, kokios aktualios tampa meno filosofijos problemos. Antai VIII Tarptautiniame estetikos kongrese Darmštate (1976) vyravo meną tiriančių mokslų objekto ir metodologijos klausimai. Sekcijos „Estetikos objektas" referentas R. Liuthė, apibendrindamas D. Fišerio (JAV), R. Galefi (Brazilija), R. P. Vlasblomo (Olandija), S. N. Nachtcheimo (VFR) ir kitų dalyvių pranešimus, neatsitiktinai akcentavo meno teorijos ir praktikos santykių problemą. Jis kėlė tokius klausimus: kokią prasmę apskritai turi šiuolaikinis meną tiriantis mokslas ir ar privalo jis, gvildendamas sudėtingiausias šiuolaikinio meno formas, remtis tik racionaliais principais, ar eidamas šiuo keliu jis nenutolsta nuo meno pažinimo?

Nors Darmštato kongrese nedalyvavo visada gausios humanitarinės pakraipos prancūzų ir italų mokslininkų delegacijos, jame pastebimai susvyravo pozityvistinės orientacijos anglų ir amerikiečių mokslo apie meną pozicijos. Mat Vakaruose jau nuslūgo susižavėjimo neopozityvizmu, semiotika, struktūralizmu, kibernetika, tiksliaisiais meno sociologijos ir meno psichologijos metodais banga, ir mokslininkų, kuriuos veikia F. Nyčės, vėlyvosios M. Heidegerio, E. Panofskio idėjos, dėmesys vis labiau krypsta į kultūrologinę ir ontologinę problematiką. Pasibaigus Darmštato kongresui, 1976 m. Atėnų universitetas Argastalione surengė „Tarptautinę meno filosofijos savaitę", kurioje minėtos tendencijos dar labiau išryškėjo.

Ši meno filosofijos humanizacija ryški ir daugelyje 8-ame dešimtmetyje įvairiose pasaulio šalyse pasirodžiusių monografijų, straipsnių ir tarptautiniuose mokslininkų forumuose. Antai XVII Pasauliniame filosofų kongrese „Filosofija ir kultūra" (Monrealis, 1983) veikė sekcija „Estetika ir meno filosofija", kurioje didelį susidomėji-

[3] Asthetik heute.— München, 1974.— S. 10.

mą sukėlė žymaus brazilų meno teoretiko R. Galefi pranešimas „Estetika ir meno filosofijos problemos". 1984 m. Monrealyje įvyko X Tarptautinis estetikos kongresas „Meno kūrinys: iššūkis filosofijai", kuriame vėl iškilo į paviršių anksčiau daugelio meno teoretikų veikaluose skambėjęs „naujojo" meno „iššūkis" klasikinei estetikai ir tradicinės estetikos krizės motyvai, vėl iškilo estetikos ir meno filosofijos kompetencijos atribojimo problema. Iš pastaraisiais dešimtmečiais pasirodžiusių meno filosofijos problemų gvildenimui skirtų veikalų reikia išskirti E. Moutsopulo, Ž. Lakosto, K. S. Nvodo, Ch. Tobijo, R. Liuthės, B. Lebrukso, R. Kuno, F. Sparšoto ir kitų teoretikų studijas *.

Pirmieji tarybinių mokslininkų darbai, kuriuose buvo nagrinėjamos meno filosofijos problemos, pasirodė septintojo dešimtmečio pradžioje. Nuo to laiko dėmesys šioms problemoms nuolatos didėjo. Nagrinėjant atskirus meno filosofijos raidos etapus, nemaža nuveikė V. Asmusas, A. Losevas, M. Ovsianikovas, M. Kaganas, J. Dovydovas ir kiti mokslininkai. Teorinėmis meno filosofijos problemomis pradėta kiek labiau domėtis tik pastaraisiais metais. Šie klausimai epizodiškai gvildenami daugiausia straipsnių rinkiniuose metodologiniais meno tyrinėjimo klausimais. Kai kuriuos meno filosofijos istorinius bei teorinius aspektus Lietuvoje nagrinėjo J. Grinius, S. Šalkauskis, V. Sezemanas, A. Šliogeris, G. Vaitkūnas.

Ši monografija — pirmas veikalas tarybinėje ir lietuvių mokslinėje literatūroje, kuriame specialiai nagrinėjamos aktualios istorinės ir teorinės meno filosofijos problemos. Nors meno filosofijos raida čia daugiausia tiriama išskiriant pagrindines kryptis bei svarbiausias personalijas, tačiau tai nėra išsami žymiausių tiriamojo laikotarpio mąstytojų idėjų ekspozicija. Autoriui rūpėjo atskleisti pagrindinių meno filosofijos idėjų atsiradimo, raidos ir perimamumo eigą svarbiausių Europos dvasinės kultūros idėjų fone. Knygoje atsisakyta detaliau aptarti itin specifinius teorinius meno filosofijos klausimus. Čia pateikiama faktų, kurie padeda geriau parodyti, kaip sklido pagrindinės meno filosofijos idėjos, mėginama nuosekliau aptarti klasikinės meno filosofijos laimėjimus ir klaidas, prieštaringas kryptis, kurios formavosi blėstant vo-

* Žr. Literatūros sąrašą knygos gale.

kiečių klasikinio idealizmo idėjoms ir tapo daugelio XX a. įtakingiausių meno filosofijos koncepcijų išeities tašku.

Istorinis žvilgsnis į meno filosofijos ištakas, pagrindinius jos raidos etapus, ryšius su įvairiomis teorinėmis koncepcijomis padeda geriau suvokti šiuolaikines teorines meno filosofijos problemas, orientuotis tarp jos koncepcijų.

# I. Meno filosofijos užuomazgos

## ANKSTYVASIS ŠVIETĖJŲ MENO TEORIJŲ RAIDOS ETAPAS

Ieškant teorinių meno filosofijos ištakų, žvilgsnis krypsta į Švietimo epochą, kai prasidėjo daugelio mokslų, gvildenančių meno fenomeną, visiškai naujas raidos etapas. Šio amžiaus teorinės meno minties pakilimas susijęs su XVI—XVII a. išryškėjusia nauja meno specifiškumo samprata. Nuo V a. pr. m. e. iki XVI a. Vakarų Europoje vyravo antikinė „meno" samprata. Menas buvo suvokiamas kaip sugebėjimas kurti pagal tam tikras taisykles. Be menų šiuolaikine šio žodžio prasme (skulptūra, tapyba), menais buvo vadinami ir įvairūs amatai. Tačiau XVII a. pabaigoje ir XVIII a. pirmojoje pusėje dėl intensyvios meninės veiklos vis labiau pastebimas meno ir amatų sferų išsiskyrimas. Meno savitumu laikoma kūryba pagal grožio dėsnius, meno sferai taikoma „naudingųjų" („les arts utiles") ir „aukščiausiųjų" arba vadinamųjų „dailiųjų menų" („les beaux-arts", „fine art", „die Schöne Kunst") sąvoka. Ši nauja, siauresnė „dailiųjų menų" sąvoka gimsta Prancūzijoje 1657—1661 m. Ž. Lafonteno veikaluose [1]. XVII—XVIII a. meno teoretikai „dailiųjų menų" grupei priskyrė skulptūrą, tapybą, muziką, literatūrą ir teatrą. Galutiniam „meno" sąvokos įteisinimui reikėjo rasti tai, kas yra bendra visoms „dailiųjų menų" rūšims. Iš daugelio šios problemos sprendimo variantų ilgainiui visuotinai buvo pripažintas Š. Batės iškeltas „gamtos pamėgdžiojimo pagal grožio dėsnius" principas.

Šitaip naują, siauresnę meno sąvoka gavo teorinį pagrindą ir tapo svarbiu impulsu tolesnei mokslinės minties raidai. Tačiau meno fenomeno specifiškumas ne iš karto

[1] Vokietijoje terminą „die Schöne Kunst" 1777 m. pavartojo J. G. Zulceris veikale „Dailieji menai, jų kilmė, tikroji prigimtis ir tinkamiausias jų pritaikymas". Anglijoje „fine art" sąvoką pirmą kartą aptinkame 1785 m. išleistame Oksfordo žodyne. Plačiau apie sąvokos „menas" raidą žr.: *Munro Th.* The Arts and thier Interrelations.— N. Y. (s. a.) ch. 2.

buvo pradėtas analizuoti filosofiškai. Iki to Švietimo epochos mokslas apie meną dar turėjo nueiti ilgą kelią, kol buvo suvoktas meninės sferos socialinis vaidmuo ir meno vieta tarp svarbiausių dvasinių žmogaus poreikių. Švietėjų meno teorija išreiškė jaunos, revoliucingos buržuazijos, pakilusios į kovą su feodalizmu, ideologiją. Švietėjai be galo tikėjo istorine pažanga, proto jėga ir „skaidrios" žmogaus būties perspektyvomis. Šis tikėjimas neišmatuojamomis žmogaus pažintinėmis galimybėmis nulėmė ir švietėjų meno teorijos pažintinę orientaciją. Mokslas apie meną pamažu prarado savo ontologinį statusą (buvo sudedamoji būties filosofinės teorijos dalis) ir įgavo pažinimo pobūdį.

Svajodami apie harmoningą ir visapusiškai išsivysčiusią asmenybę, gebančią realizuoti savo kūrybines potencijas, švietėjai vis dažniau kreipė žvilgsnį į meninę sferą, norėdami, kad ji taptų savarankiško mokslinio tyrimo objektu. Taip mokslas apie meną, ilgą laiką neturėjęs apibrėžtų **terminų ir problematikos**, XVIII a. beveik vienu metu keliose šalyse ėmė skirtis į dvi pagrindines sroves: *filosofinę* ir *menotyrinę*. Pirmajai būdinga apmąstymas, neperžengiant filosofinio pažinimo ribų, o antrajai — ėjimas nuo konkrečių meno kūrinių analizės prie platesnių menotyrinių apibendrinimų. Švietėjai estetinei meninei sferai teikė savotiško „derintojo" funkciją, manydami, kad ji padeda įveikti žmogaus ir jį supančio pasaulio disharmoniją. Iš čia kyla būdingas švietėjų ideologijai tikėjimas, jog meno, estetinio auklėjimo ir skonio ugdymo keliu įmanoma pertvarkyti pasaulį, išspręsti svarbiausius socialinius prieštaravimus. Švietėjų veikaluose atsirado „skonio", „kritinio vertinimo" idėjos, ryškėjo teorinės minties siekimas suvokti meninės sferos autonomiją. Šios idėjos, savarankiškai brėstančios skirtingose Vakarų Europos šalyse, buvo dėsningas švietėjiškų koncepcijų evoliucijos rezultatas.

Švietėjų mokslas apie meną, ankstyvojoje savo raidos fazėje įgavęs „skonio kritikos" pavidalą, daugiausia dėmesio skyrė estetinio žmonių auklėjimo ir jų skonio ugdymo klausimams. Švietėjai manė, kad, nesuvokus skonio savitumų, neįmanoma teoriškai pagrįsti meno vertinimų. Jie teigė, jog išugdytas meninis skonis yra svarbiausias meno esmės pažinimo instrumentas, kurį tyrinėjo daugelis XVIII a. protų. Skonis traktuojamas nevienodai: ginčijamasi dėl jo racionalumo ir iracionalumo,

svarstoma, ar jis turi universalią ar individualią reikšmę, ar tai įgimtas ar išugdomas sugebėjimas, ar jis paremtas protu ar jausmais, ir t. t.

Prancūzų švietėjai (Volteras, Ž. Ž. Ruso) aiškino, kad skonis yra jausmų išraiška ir proto priešybė. Italas L. Muratoris savo „Apmąstymuose apie gerą skonį" (1708) priskyrė jį proto sferai. Anglų teoretikas E. Berkas sujungė abu požiūrius ir skonį traktavo kaip jausmo ir proto vienybę. Jo tėvynainis D. Hiūmas žengė dar toliau — iškėlė skonio objektyvumo klausimą ir nurodė, jog „nepaisant visos skonio sprendimų įvairovės bei keistumų, egzistuoja tokie principai, kurie remiasi pirmapradėmis kūrinio struktūros formomis ir savybėmis" [2].

Švietėjų mokslo apie meną ištakų randame anglų materializmo ir eksperimentinio mokslo pradininko F. Bekono veikaluose. Pažinimo išeities tašku jis paskelbė tris pagrindinius žmogaus sugebėjimus: atmintį, vaizduotę ir intelektą, kuriuos, jo nuomone, atitinka trys skirtingos pažinimo sritys: istorija, poezija ir filosofija. Nors estetinė sfera dar neišsiskiria iš F. Bekono filosofijos sistemos, tačiau šiam mąstytojui mes turime būti dėkingi už jos perkėlimą iš transcendentalios srities į žemiškąją. Dieviškas grožio ir meno pasaulis grąžinamas žmogui ir glaudžiai susiejamas su jo jausmų sfera. Pradedant F. Bekonu, anglų šviečiamoji estetika vystėsi veikiama empirinio sensualizmo. Ši orientacija ypač išryškėjo racionalizmo priešininko D. Loko veikaluose. Atmetęs įgimtų idėjų teoriją, jis teigė, jog pažinimo šaltinis yra išorinis (juslinis) ir vidinis (refleksija) patyrimas. D. Loko požiūris į refleksiją, kaip „vidinį pažinimą", suvaidino svarbų vaidmenį formuojantis anglų „skonio kritikai". Anglų mokslininkai skonį vertino kaip specifinę grožio gamtoje ir mene pažinimo priemonę. Kitaip negu D. Lokas, kuris teigė, jog estetinė sfera yra tik sudedamoji pažinimo teorijos, etikos ir religijos dalis, jo sekėjai (A. Šaftsberis, G. Houmas, E. Berkas), svajojantys apie harmoningai išsivysčiusią asmenybę, iškėlė ją kaip pagrindinę savo filosofinių apmąstymų dalį.

Ryškiausiai ši tendencija išreikšta D. Loko mokinio lordo A. Šaftsberio koncepcijoje. Remdamasis savo mokytojo idėjomis, jis iškėlė pasaulio pertvarkymo pasitelkus gėrį ir grožį teoriją. Savo literatūriniuose filosofiniuo-

[2] *Юм Д.* Сочинения в 2-х томах. — М., 1965. — Т. 2. — С. 728.

se esė, parašytuose gyvų platoniškų dialogų forma, jis itin daug dėmesio skyrė estetinei sferai, teigdamas, kad ji yra visuomenės dorovės principų įprasminimo priemonė. A. Šaftsberis savo veikaluose būdingai traktuoja išplėstinę „jutimo" sąvoką, kurią perkelia iš gnoseologijos į etinę estetinę sritį. Jis įsitikinęs, jog pasaulyje egzistuoja estetinė tvarka (harmonija), kurią pažinusi asmenybė tobulėja, atsisako išorinių veiklos formų ir linksta į moralinių vertybių bei „dieviškosios grožio esmės" pažinimą. Mokslininkas turi tikslą kelti meno lygį ir tobulinti savo amžininkų skonį. Skonio ugdymą jis laikė moralinio auklėjimo dalimi, kartu nurodė, jog skonis gali būti ir netikęs. Todėl, anot A. Šaftsberio, skonį būtinai reikia tobulinti bei koreguoti. Geras skonis, subtilus grožio pajutimas, mokėjimas šiomis savybėmis pasinaudoti mene A. Šaftsberio koncepcijoje vertinami kaip būtinos tikro menininko ir meno vertintojo savybės.

Grožio idėjų konkretizavimą A. Šaftsberis sieja ne su materialiniais daiktais, o tik su menu ir meninio sumanymo įgyvendinimu. Iš to gimsta trys skirtingos grožio formos: 1) negyvos formos, 2) formos, kuriančios kitas formas, kurioms būdingas protingumas, veiklumas ir kūrybinis pradas, 3) tobuliausia grožio atmaina, kada kuriamos ne tik paprastos formos, bet ir „formos, modeliuojančios kitas formas" [3]. Ši hierarchinė grožio koncepcija liudija, kad, mąstydamas apie grožio esmę, A. Šaftsberis eina nuo fizinio prie mentalinio grožio ir išaukština moralinį jo pradą.

Taigi A. Šaftsberio koncepcijoje mokslai, gvildenantys meną ir moralę, tarsi susilieja vienas su kitu. Pažymėtina, kad tokia moralinė meniškumo interpretacija būdinga daugumai anglų šviečiamosios „skonio kritikos" atstovų. Tačiau A. Šaftsberio koncepcijos savitumas ir istorinė reikšmė ne ta, kad meninę sferą jis verčia tarnauti „aukščiausiems" etiniams tikslams. Svarbu, kad, išaukštindamas grožio ir meno reikšmę, jis atskleidė meninės sferos tolesnės autonomizacijos tendencijas.

Kitaip negu anglų „skonio kritika", kuri yra tik sausa teorija, prancūzų švietėjų teorinė mintis yra daug arčiau meno. Tokie filosofai, kaip Ž. B. Diubo, Š. Batė, D. Didro, anglų sensualistinės meno teorijos idėjas perkėlė į socialinių problemų sritį. Šį socialinių tendencijų

[3] *Шефтсбери А.* Эстетические опыты.— М., 1975.— С. 214—215.

stiprėjimą galima paaiškinti prancūzų šviečiamosios ideologijos radikalumu. Jos šalininkai meno pažintines galimybes stengiasi panaudoti idėjinei kovai su absoliutizmu. Estetiką ir meną jie laikė galingu ginklu prieš feodalizmo ideologiją. Kitas svarbus jos bruožas — menotyrinės minties raida nuo konkrečių meno kūrinių tyrinėjimo iki platesnių teorinių apibendrinimų. Tipiškas tokios metodologinės orientacijos pavyzdys — Šarlio Batės (1713—1780) traktatas „Bendrasis dailiųjų menų principas" (1746), kuriame mėginama suvienyti visas meno rūšis „gamtos pamėgdžiojimo pagal grožio dėsnius" principu. Š. Batė buvo vienas iš įdomiausių to meto meno teoretikų. Jo iškeltos idėjos davė akstiną tolesnei meno filosofijos raidai. Pažymėsime, kad minėtas Š. Batės traktatas išvydo dienos šviesą ketveriais metais anksčiau už pirmą vokiečių filosofo A. Baumgarteno „Estetikos" tomą. Ir turime pripažinti, kad, nagrinėdamas daugelį svarbiausių meno filosofijos problemų, jis nenusileidžia vokiečių filosofui ir jo įtaka vėlyvesnei teorinės minties raidai aiškiai pastebima, nors tiesioginių savo idėjų tęsėjų, koks buvo I. Kantas ir kiti vokiečių klasikinio idealizmo korifėjai, jis neturėjo.

Tačiau A. Baumgarteno ir Š. Batės meno filosofijos konstravimo principai skiriasi. A. Baumgartenas, būdamas tikras filosofas metafizikas, savąją meno filosofiją konstravo remdamasis grynai filosofiniais principais. Beje, jam priklauso ir „estetikos" termino prioritetas. Š. Batė to paties tikslo siekė menotyrinio pažinimo sistemoje, atitrūkdamas nuo atskirų meno rūšių specifinių bruožų ir mėgindamas išryškinti tai, kas meną skiria nuo kitokios žmogaus veiklos. Jo koncepcijai būdinga ėjimas nuo konkrečių meno faktų analizės prie jų teorinio apibendrinimo.

Savo traktatą Š. Batė pradeda himnais menui, visokeriopai aukštindamas jo vaidmenį. Menai, teigia jis, padėję sukurti miestus, suvienijo pakrikusius žmones ir juos išmokė bendrauti. Mėgindamas atskleisti svarbiausias meninės veiklos paskatas, Š. Batė iškėlė idėją, kad menas gimsta žmogui traukiantis nuo stereotipinių kūrybinės veiklos formų. Menas čia suprantamas kaip specifinė žmogaus veikla, susijusi su grožio kūrimu. Dėl tokios meno specifikos interpretacijos („Menas — yra grožio kūrimas") meno fenomenas pirmą kartą Vakarų Europos moksle apie meną galutinai atskiriamas nuo amato, mokslo ir

suvokiamas kaip tokia specifinė žmogaus veikla, kurios negalima traktuoti kaip jokios kitos.

Gilindamasis į meno pasaulį, Š. Batė išskyrė tris pagrindines menų grupes nelygu koks jų tikslas. Pirmoji — „techniniai menai" (amatai) — tai išradingumo ir darbo vaisius. Jie turi teikti „naudą". Antroji —„dailieji menai" (muzika, poezija, tapyba, skulptūra, šokis), teikiantys „malonumą". Trečioji — tai teikiantys „naudą" ir „malonumą" (oratorinis menas, architektūra). Tarnaudami žmonėms ir tobulėdami, tobulėjant žmogaus skoniui, jie tarsi užima tarpinę vietą tarp pirmųjų dviejų grupių, nes čia susilieja techniniams menams būdingas „naudingumas" su dailiesiems savitu „malonumu". Visas meno pasaulis konstruojamas pagal skirtingą menų santykį su gamta. Antai „techniniai" menai savo utilitariniams tikslams naudojasi tokia gamta, kokia ji yra. Trečios grupės menai dėl naudos ir malonumo tobulina gamtą, o dailieji menai tik „mėgdžioja" gamtą pagal grožio dėsnius.

Š. Batė buvo daugeliui XVIII a. mąstytojų būdingos dualistinės metafizinės gamtos interpretacijos šalininkas. Gamtą jis vertino pirmiausia kaip „natūralųjį pradą", o paskui kaip dieviškos kūrybos vaisių su jam būdingu idealiu grožiu. Iš čia išplaukia įsitikinimas, jog grožį mene nulemia ne paprastos, o tik „gražios gamtos" mėgdžiojimas.

Meno ir gamtos santykius Š. Batė gvildeno mokymuose apie genijų ir skonį. Švietėjiškai suprasdamas šių sąvokų turinį, jis teigė, jog mene genijus ir skonis yra tiesiogiai susiję. Todėl kūrybinių genijaus polėkių negalima teisingai suprasti nesusipažinus su menininko kūrybos pobūdį nulėmusiu skoniu. Genijus kuria, o skonis įvertina ir kreipia kūrybinę menininko fantaziją reikiama kryptimi. Ši skonio ir genijaus tarpusavio sąveika Š. Batės koncepcijoje yra principinė. Skonis padeda sukurti pilnakraujus meno kūrinius, suteikia jiems įmantrumo, laisvumo ir natūralumo. Jis yra tarsi savotiškas „teisėjas", kuriam svarbiau pojūčiai, o ne loginiai įrodymai. Skonis susijęs su asmenybe, su jos dvasiniu bei meniniu išprusimu. Šia prasme jį galime vertinti kaip žmogaus sugebėjimą spręsti apie grožį. Skonio kriterijus Š. Batės koncepcijoje yra gamta, kurią ir turi atspindėti tobulas meno kūrinys. Š. Batė yra perdaug įžvalgus, jog skelbtų apie egzistuojantį visuotinį gerą skonį. „Skoniai,— rašė jis,— gali būti skirtingi ir netgi priešingi, kar-

tu išlikdami geri. Pirmiausia tai paaiškinama gamtos turtingumu, o antra vertus — žmogaus proto ir širdies ribotumu" [4].

Skonio funkcijas mene Š. Batė prilygino intelekto vaidmeniui moksle. Mokslas vadovaujasi tiesa, o menas remiasi gėriu ir grožiu. Šiuose apmąstymuose ryški meno ir mokslo sutapatinimo tendencija, meno pažintinio vaidmens iškėlimas. Meninis pažinimas suprantamas kaip sudėtinga racionalių ir spontaniškų jausminių pradų sąveika, kur svarbus vaidmuo tenka skoniui. Pagrindinė jo funkcija — meno kūrinio vertinimas, jo sugretinimas su „gražia gamta". Š. Batė, kaip racionalistinio šviečiamojo amžiaus sūnus, kalbėdamas apie skonio vaidmenį meninio pažinimo procese, neapsiribojo tik sensualistine interpretacija. Nors skonis remiasi jausmais, jo negalima vertinti tik kaip „aklą jausmą", nes su skoniu yra susijęs proto *praskaidrėjimas*, kuris padeda subjektui kontempliacijos akte pažinti objektą.

Racionalistinės Š. Batės nuostatos itin aiškiai išreikštos jo meninės kūrybos koncepcijoje. Tikras menas, teigė jis, negimsta tuščioje vietoje; net keisčiausias meninis vaizdinys akumuliuoja tam tikro pirmapradžio gamtos vaizdinio atspindį, kuris žadina menininko vaizduotę, ir jis pagal grožio dėsnius kuria visiškai naują tikrovę. Taigi gamta genijui yra tas pagrindas, be kurio neįmanoma sukurti ką nors reikšminga. Suvokdamas gamtos esmę, menininkas ne tik mėgdžioja gamtą, bet ir atskleidžia tai, kas iš karto nepastebima. Todėl iš principo menas ir gamta skiriasi tuo, kad menas yra tik „panašus į tiesą" vaizduotės sukurtas tikrovės vaizdinys.

Nustatęs ryšį tarp meno ir gamtos, Š. Batė toliau aiškina meninės kūrybos dėsningumus. Imituojančiam gamtą menininkui reikia ne skrupulingai ją kopijuoti, o remtis šviesiu protu, t. y. imti iš tikrovės tik būtinus daiktus, bruožus ir juos tobulai vaizduoti. Aprašinėdamas meninės kūrybos procesą, jis nuolat pabrėžia idealizacijos ir kūrybinį proto vaidmenį, pastarąjį laikydamas tobuliausiu meninio tikrovės apmąstymo instrumentu. Tik protas menininkui padeda išryškinti gamtoje patraukliausius elementus, galinčius padaryti kūrinį įtaigų ir tikrovišką. Protingai jungdamas daugelį atskirai egzistuojančių tikrovėje bruožų į vientisą vaizdinių sistemą, meni-

[4] *Batteux Ch.* Les beaux arts réduits à une même principe.— Geneve, 1969.— P. 129.

ninkas sukuria meno realybę, tobulesnę už pačią gamtą. Todėl, pasak Š. Batės, menas grynai estetine prasme yra tokia gamtos imitacija, kurios tikslas — ne tiesa, o tikroviškumas.

Labai svarbus vėlesnei meno filosofijos raidai buvo Š. Batės mėginimas susieti į vientisą sistemą menotyrinę septynių menų teoriją su mokymu apie genijų ir skonio koncepciją. Geriau negu daugelis jo amžininkų ir artimiausių sekėjų jis suvokia problemų, iškilusių mokslo apie meną raidoje, esmę ir supranta, jog svarbiausia — šio mokslo „turtingumas" tarp daugybės atskirų empirinių pastebėjimų, kurių kasdien vis daugėja[5]. Svarbiausias to meto mokslo apie meną raidos paradoksas, jo nuomone, kad beformė atskirų pastebėjimų masė, užuot stimuliavusi, varžo mokslą. Mėgindamas susisteminti daugybę tarp savęs nesusijusių empirinių duomenų, Š. Batė savo meno teorijoje vartoja griežtas metodologines nuostatas. Jo koncepcijos esmė — aristoteliškoji mimezės teorija, kuri yra svarbiausias leitmotyvas, *jungiantis atskiras meno rūšis pagal vieningą „gamtos pamėgdžiojimo"* principą.

Visų dailiųjų menų jungimas pagal vieningą principą leidžia mokslininkui, išskiriant specifines, kiekvienai meno rūšiai būdingas savybes, išryškinti tai, kas yra *būdinga visoms meno rūšims*, t. y. meno fenomenui apskritai. Ši iš esmės nauja nuostata turi labai didelę reikšmę tolesnei mokslo apie meną raidai. Priartindama menotyrinę meno analizę prie filosofinės problematikos, ji atveria kelią iš pagrindų naujam meno fenomeno studijavimui. Š. Batės pastangomis pirmą kartą buvo suformuotas mokslinis pamatas, į kurį remdamiesi teoretikai galėjo konstruoti sisteminę meno filosofiją. Šio mąstytojo iškeltos idėjos stipriai veikė vėlesnės teorinės minties raidą. Jas ištisą šimtmetį rutuliojo ir gilino įvairių šalių mokslininkai, tokie kaip J. G. Zulceris, M. Mendelsonas, J. J. Vinkelmanas, G. E. Lesingas, I. Kantas, F. Šileris, J. V. Gėtė.

Kitaip negu Anglijoje ir Prancūzijoje, kur daugelis žymiausių mąstytojų buvo aktyvūs visuomenės veikėjai, neretai drįstantys prieštarauti oficialiajai ideologijai, Vokietijoje filosofinė mintis daugiausia vystėsi universitetuose, t. y. reiškėsi kaip „universitetų katedrų filosofija".

[5] Ten pat.— P. 38.

Netgi šioks toks Vokietijos aukštosioms mokykloms būdingas liberalumas negalėjo apsaugoti filosofinės minties nuo niūrios socialinės-politinės atmosferos, vyraujančios daugelyje kunigaikštysčių ir „laisvųjų" Vokietijos miestų. Tai turėjo dvejopą įtaką ir vokiečių meno filosofijos raidai. Todėl nenuostabu, kad Vokietijos universiteto filosofai, kaip sarkastiškai yra išsireiškęs A. Šopenhaueris, būdami „valstybės iždo apmokamais mąstytojais", neteko didelės dalies anglų ir prancūzų mąstytojams būdingo laisvamaniškumo. Socialinis ir ekonominis priklausomumas nuo „šio pasaulio stipriųjų" formavo šios šalies universitetų filosofijos katedrose ypatingą, disciplinuotą filosofinį mąstymą ir sąlygojo abstrakčią, netiesioginę idėjų dėstymo formą. Minėtus filosofinės minties raidos ypatumus stiprino nuoseklus idėjų perimamumas — beveik visi filosofai, atvirai remdamiesi savo pirmtakų iškeltais principais, juos griaudami ar teoriškai permąstydami, stengėsi įtvirtinti savuosius.

Šis imanentinis idėjų perimamumas palankiai veikė sisteminio mąstymo principus, stiprino tradicijas, nuosekliai kėlė filosofinės kultūros lygį. Tačiau universiteto aplinka su jai būdingu akademinio gyvenimo ritmu skatino mąstytojus atsiriboti nuo realių gyvenimo problemų. Tuo galima paaiškinti daugelio vokiečių klasikinio idealizmo atstovų „kabinetinį" meno filosofijos pobūdį, kai ilgainiui vis reikšmingesnės darėsi abstrakčios metafizinės konstrukcijos. Tačiau palikime nuošalyje klausimus dėl nacionalinių vokiečių meno filosofijos formavimosi ypatumų ir išsiaiškinkime jos istorinį vaidmenį. Jis pasireiškė nauju *sisteminiu* ir *sintetiniu* požiūriu į ankstesnes meno teorijas. Vokiečių meno teoretikai tarsi pakylėjo anglų ir prancūzų mokslininkų veikaluose suformuotus principus į naują, aukštesnį mokslinės minties lygį. Jie buvo linkę į dialektiką, konceptualumą ir sudėtingas teorines konstrukcijas, mėgino susisteminti svarbiausias savo pirmtakų idėjas. Geriau suvokus meno autonomiškumą, atsirado ir savita teorinės minties sritis — *meno filosofija*, kuri ilgą laiką buvo tapatinama su tuo pat metu besivystančiu estetikos mokslu. Šis estetikos transformavimasis į meno filosofiją paaiškinamas tuo, kad menas galutinai išsiskyrė į savarankišką estetinės veiklos sritį ir atsidūrė *filosofinių apmąstymų centre*.

XVIII a. idealistinėje filosofijoje (daugiausia vokiečių) formavosi dvi pagrindinės meno filosofijos tenden-

cijos: *filosofinė, arba teorinė* (pradininkai — A. Baumgartenas, I. Kantas), ir *istorinė, arba menotyrinė* (atstovai — J. Vinkelmanas, J. V. Gėtė, F. Šileris ir Jėnos romantikai). Šios dvi tendencijos susiliejo vokiečių klasikinio idealizmo korifėjų F. Šelingo ir G. Hėgelio meno filosofijos koncepcijose ir dar kurį laiką reiškėsi kaip viena. Tačiau vėliau jos išsiskyrė ir vis labiau tolo viena nuo kitos. Pradedant A. Šopenhaueriu, teorinėje tendencijoje vis labiau stiprėjo iracionalizmo ir voliuntarizmo motyvai (S. Kierkegoras, F. Nyčė, V. Diltėjus, K. Fydleris, A. Bergsonas, B. Kročė, M. Heidegeris), o istorinėje — aprašomieji ir formalistiniai elementai (J. Burkhartas, I. Tenas, A. Ryglis, H. Velflynas, V. Voringeris, E. Panofskis). Suprantama, kad tai tik sąlygiškas pohėgelinės meno filosofijos tendencijų apibūdinimas, jis žymi vyraujantį koncepcijų pradą. Kai kuriose koncepcijose galima rasti tiek formalizmo, tiek voliuntarizmo elementų.

Svarbų vaidmenį meno filosofijos raidoje suvaidino estetikos, kaip savarankiško filosofijos mokslo, pradininkas, vokiečių filosofas Aleksandras Baumgartenas (1714—1762). Mokslininkų susidomėjimą kelia šie jo veikalai: „Filosofiniai apmąstymai kai kuriais poetinį kūrinį liečiančiais klausimais" (1735), „Metafizika" (1739) ir lotynų kalba išleistas „Estetikos" (1750) pirmasis tomas. Juose ryšku racionalistinės filosofo nuostatos, polinkis į sisteminį mąstymą, sudėtingas teorines konstrukcijas, pedantiškai argumentuojamas tezes. Pastarieji A. Baumgarteno mąstysenos bruožai tarsi apibrėžia visos vėlesnės vokiečių meno filosofijos stilių.

Kai kurių pagrindinių A. Baumgarteno meno filosofijos idėjų užuomazgų randame jau minėtame jo veikale „Filosofiniai apmąstymai kai kuriais poetinį kūrinį liečiančiais klausimais". Jame filosofai kviečiami rimtai susidomėti grožio ir meno pasauliu, taipogi pirmą kartą iškeliama specifinio filosofijos mokslo, tiriančio šį pasaulį, idėja. Apibūdindamas naująjį mokslą, A. Baumgartenas kartais naudojasi „poezijos filosofijos" sąvoka, kurią sieja su žemesniąja juslinio pažinimo pakopa. Pastarąją jis priskyrė prie logikos, nes, anot filosofo, juslinio pažinimo procese subjektas privalo vadovautis bendraisiais logikos dėsniais. Mokslą apie juslinį dailiųjų menų pažinimą A. Baumgartenas čia pirmą kartą pavadino miglotu „estetikos" (gr. aisthetikos — juslinis) vardu.

Norėdami geriau suprasti, kaip formavosi ši nauja filosofijos sritis, turime bent trumpai prisiminti vokiečių racionalizmo istoriją, nes A. Baumgarteno „estetika" išsirutuliojo ne tik iš prancūzų racionalizmo bei anglų sensualizmo idėjų, bet pirmiausia iš vokiečių filosofo Gotfrydas Vilhelmo Leibnico (1646—1716) pažinimo teorijos. G. V. Leibnicas išplėtojo mokymą apie trejopą pažinimą: *tamsųjį* (instinktyvųjį), *miglotai aiškų* (neakivaizdų) ir *akivaizdų* (racionalų). Dvi pirmąsias pažinimo rūšis jis vertino kaip paruošiamąsias pakopas trečiajam, racionaliam pažinimui. Kiekvieną iš šių pakopų G. V. Leibnicas siejo su tam tikra valios rūšimi. Pasak jo, „tamsūs" vaizdiniai yra tapatūs intuicijos išraiškai, „akivaizdūs" priklauso nuo moralinės, o „miglotai aiškūs"— estetinės valios. Vadinasi, estetinis pažinimas G. V. Leibnico koncepcijoje tampa antrąja „miglotai aiškia" intuityvaus juslinio pažinimo forma. Jos pasireiškimo sfera — estetinis suvokimas ir emocinis išgyvenimas, kuris patiriamas suvokiant gražius daiktus ir kuriant harmoningas menines formas.

G. V. Leibnico šalininkai, ypač A. Baumgartenas, siekė šią „miglotai aiškią" juslinio pažinimo, besidominčio grožio ir meno problemomis, pakopą paversti savarankišku mokslu, paklūstančiu proto principams. A. Baumgartenas rėmėsi G. V. Leibnico teze, jog visas egzistuojantis ir mąstantis pasaulis paklūsta universalaus mąstymo principams. Pastarieji savo ruožtu yra susiję su skirtingais pažintiniais sugebėjimais, kurie vienas nuo kito skiriasi tik savo pobūdžiu, o ne iš principo.

Palaikydamas G. V. Leibnico ir jo sekėjo K. Volfo (A. Baumgarteno mokytojo) idėjas, A. Baumgartenas mėgino atskirti estetinę pažinimo teoriją nuo kitų filosofijos sričių. *Estetiką jis suvokė kaip sudedamąją gnoseologijos*, t. y. pažinimo, teorijos dalį. Todėl A. Baumgarteno pažinimo teorija tarsi suskyla į dvi dalis: *žemesnę* juslinio pažinimo teoriją, tiriančią meną, meninę kūrybą ir grožio pasaulį, ir *aukštesnę*, intelektualią loginę tiesos pažinimo teoriją. Tobulas juslinis pažinimas interpretuojamas kaip grožis plačiąja prasme, o menas — kaip veikla, orientuojama į grožio kūrimą. Apibūdindamas juslinį grožio pažinimą kaip savotišką „proto analogą" ir meninės kūrybos filosofiją, kartu A. Baumgartenas estetikai skyrė sudedamosios pažinimo teorijos dalies funkcijas. Taip estetika A. Baumgarteno filosofinėje sistemoje išsiskyrė į

sąlygiškai savarankišką *mokslą apie grožį* ir *meninės kūrybos filosofiją.*

Rašydamas „Estetiką", A. Baumgartenas daugiausia rėmėsi antikos autorių veikalais. Ryškiausios yra romėnų (Plinijaus, Longino, Cicerono, Kvintiliano) tradicijos. „Estetikoje", kaip teisingai yra pažymėjęs A. Nivelis, neminimas Aristotelis, graikų poetai, nėra jokių nuorodų į to meto teorinę literatūrą ir dailiųjų menų pavyzdžius, o tai nebūdinga kitiems XVIII a. autoriams. Šių A. Baumgarteno veikalo keistumų paaiškinimą randame vokiškame „Estetikos" tekste, kuris papildytas autentišku A. Baumgarteno paskaitų kursu. Šis leidinys išsklaido daugelį abejonių dėl šio mąstytojo estetikos ištakų, nes liudija apie gerą autoriaus tuometinės anglų, prancūzų, vokiečių menotyrinės bei filosofinės literatūros žinojimą. Iš amžininkų, turėjusių įtaką pirmosios „Estetikos" autoriui, išskyrus Leibnico-Volfo tradiciją, reikėtų paminėti J. Braitingerį, J. Gotšedą, Ž. B. Diubo, Š. Batę ir Dž. Viką. Vadinasi, A. Baumgarteno veikaluose pagrindinės ankstesnio mokslo apie meną ir grožį tendencijos jungiasi su vokiečių racionalistinės filosofijos Leibnico-Volfo tradicija. Vadovaudamasi šia originalios idėjos sinteze, vokiečių teorinė mintis ne tik pasisavino daugelį pagrindinių užsienio mokslininkų idėjų, bet ir sukūrė tą filosofinę teorinę bei metodologinę bazę, kuri jai padėjo įsivyrauti Vakarų meno filosofijos istorijoje.

Kitaip negu ankstesnės meno teorijos, kuriose meno būties klausimai dažniausiai gvildenami bendrame filosofinių bei menotyrinių koncepcijų kontekste, t. y. kaip sudedamosios „skonio kritikos" arba „dailiųjų menų teorijos" dalys, estetika pamažu vis labiau išsiskiria į savarankišką filosofinę discipliną su savo specifine struktūra ir pagrindinėmis problemomis. Tačiau šis mokslas jau iš pat pradžių pasižymėjo tam tikru tyrimo objekto dvilypumu. Šis dvilypumas išryškėjo iš pirmapradžio estetikos apibūdinimo ne tik kaip „žemesnės gnoseologijos", t. y. mokslo apie pažinimą, sudedamosios dalies, bet ir, kas itin svarbu, kaip „laisvųjų menų teorijos".

Suteikdamas „laisvųjų menų teorijai" solidų filosofinį pagrindą, A. Baumgartenas transformavo ją į *filosofinę meno teoriją arba meno filosofiją,* kuri ir sudaro svarbiausią baumgarteniškosios estetikos tyrinėjimo objekto dalį. Minėtą A. Baumgarteno estetikos tyrinėjimo objekto „dvilypumą" pastebėjo ir V. E. Asmusas, kuris teigė, jog

estetika A. Baumgartenui pirmiausia yra mokslas apie juslinį pažinimą. Šio pažinimo tikslas, anot pastarojo, pasiekiamas per meną. Vadinasi, dėl pirmojo veiksnio A. Baumgarteno estetiką galima priskirti prie filosofinių mokslų, o dėl antrojo — laikyti jo mokymą apie juslinį pažinimą ne paprasta „gnoseologijos" dalimi, bet ir filosofine meno teorija[6].

Nuo gnoseologinių perėjęs prie estetinių klausimų gvildenimo, A. Baumgartenas siekia išskirti grynai estetinę problematiką, į kurią pagal jį įeina didžiulis grožio bei menų pasaulis, o pastarąjį pažinti padeda skonis. Vienomis iš svarbiausių estetinių problemų jis laikė ir mokymą apie skonį, genijų, meninę kūrybą, meno santykius su tikrove, estetinį suvokimą ir kt. Vadinasi, A. Baumgartenas pirmasis iš vokiečių filosofų pagrindines estetikos problemas pagrįstai sujungė į vieną sistemą ir pabandė jas išspręsti filosofiškai.

Polemizuodamas su mokslininkais, teigiančiais, jog estetika nesanti verta filosofų dėmesio ir kad vaizduotės bei fantazijos kūriniai yra kur kas žemiau už filosofinį mąstymą, A. Baumgartenas aiškino, jog filosofas yra toks pat žmogus kaip ir kiti, todėl jis negali atsiriboti nuo grožio ir meno. Pripažinęs, jog estetikos mokslas reikalingas, jis mėgino tiksliau apibrėžti šio mokslo tyrinėjimo sferą ir santykius su jam artimais mokslais. Pirmiausia A. Baumgartenas daro logišką išvadą, kad estetikos tyrinėjimai skiriasi nuo retorikos, poetikos ir meno kritikos tyrinėjimų. Jis pabrėžia estetikos savitumą lygindamas ją su retorika ir poetika, nes ji aprėpia ne tik šiuos du mokslus, bet ir *visus menus*. O meno kritika čia interpretuojama kaip sudedamoji estetikos dalis. Anot filosofo, estetikai būdingi bendriausi („aukštesnieji") dėsningumai visuomet yra svarbesni už jiems paklūstančius smulkesnius dėsningumus. Nuo pastarųjų būtina atsiriboti, nes atskiros detalės gali atitraukti dėmesį nuo tyrinėjamų reiškinių esmės. Norėdamas būti objektyvus, mokslininkas į aptariamus reiškinius privalo žvelgti tarsi iš šalies, žinoti jų esmingiausias savybes. A. Baumgarteno nuomone, vyraudama grožio ir meno pasaulio dėsningumų atžvilgiu, estetika visuomet turi išsaugoti metodologinį pobūdį, nes tai padeda jai nuosekliau negu ki-

[6] *Асмус В. Ф.* Немецкая эстетика XVIII века.— М., 1962.— С. 7.

tiems giminiškiems mokslams iš filosofijos pozicijų atskleisti tyrinėjamų reiškinių esmę.

Taigi, siekdamas visapusiškai pagrįsti filosofinį estetikos pobūdį, A. Baumgartenas aiškina šį mokslą kaip organišką mokslinės ir meninės veiklos, taip pat teorijos ir praktikos vienybę. Jis primena, kad ši speciali mokslo sritis kelia mokslininkui ypatingus uždavinius, reikalauja sugebėjimų adekvačiai pažinti grožio ir meno pasaulio paslaptis. Vadinasi, mokslininkas privalo būti ne tik abstraktus teoretikas, eruditas, bet ir praktikas, subtiliai jausti skirtingų meno rūšių ir meninės išraiškos priemonių specifiką, gerai perprasti visus meninės kūrybos subtilumus. Svarbiausias mokslininko pagalbininkas — mokslinė teorija, pagrįsta proto autoritetu. Šis proto kultas vėliau plačiai propaguojamas I. Kanto ir G. Hėgelio veikaluose.

Svarbiausia A. Baumgarteno meno filosofijoje — kad jis susieja mokymus apie meno ir tikrovės santykius, meno specifiškumą, meninės kūrybos subjektą, kūrybinį procesą, metodologines meno tyrinėjimo problemas. Tęsdamas prancūzų švietėjų tradiciją, meninės kūrybos koncepciją A. Baumgartenas gvildeno artimai su gamtos pamėgdžiojimo teorija. Mat kaip tik gamtoje jis įžvelgė giluminį meninės kūrybos šaltinį. Jam gamta — tai visų reiškinių pirmapradis vaizdinys arba modelis, meno kūrinys — kūrybinis visuotinų būties dėsnių atspindys, o genialus menininkas — savotiškas šių dėsnių „mediumas". Pažymėtina, kad, kalbėdamas apie gamtos pamėgdžiojimą mene, filosofas išskiria skonio ir meninės vaizduotės vaidmenį kūrybiniam tikrovės interpretavimui. Šis kūrybinio menininko aktyvumo, jo vaizduotės vaidmens išaukštinimas padėjo A. Baumgartenui įveikti anglų ir prancūzų švietėjų imitacijos teoriją, pagal kurią kūryba yra pasyvi gamtos imitacija. Griaudamas šios teorijos pamatus, A. Baumgartenas kartu nutiesė kelią tam menininko kūrybinio aktyvumo išaukštinimui, kurį vėliau filosofiškai savo koncepcijose pagrindė I. Kantas, J. G. Fichtė, F. Šelingas ir Jėnos romantikai.

Svarbi kūrybinės veiklos prielaida, pasak A. Baumgarteno, yra vidinė menininko intencija, kūrybinis dvasios polėkis. Ši kūrybinė menininko nuostata neatsiejamai susijusi su emocionaliais ir intelektualiais veiksniais. Apibūdindamas menininko kūrybos procesą, filosofas daug kalba apie proto, teorijos, racionalių pradų vaidmenį įgy-

vendinant sumanymą. Antra vertus, jis supranta, kad meninė kūryba neįmanoma be meninio polėkio, susijaudinimo, aistrų, ekstazės ir t. t. Svarbų vaidmenį meninėje kūryboje A. Baumgartenas skyrė nuolatinėms pratyboms, mokslingumui, disciplinai, erudicijai. Šios savybės yra esminiai kūrybinės asmenybės bruožai.

A. Baumgartenas — pirmasis vokiečių meno teoretikas, kuris logiškai pagrindė meninio pasaulio pažinimo specifiškumą. Polemizuodamas su anglų sensualistinės estetikos atstovais, jis norėjo meną atriboti nuo moralės ir suteikti jam autonomiškumą. A. Baumgarteno nuomone, menui netinka būti moralės tarnu, nes jis pats gali ir privalo auklėti žmones pasitelkdamas grožį. Estetikos ir meno atribojimo nuo moralės tendencija yra daugiareikšmė: pirmiausia ji griauna anksčiau vyravusį antikinį kalokagatijos, t. y. grožio ir gėrio vienybės, principą, antra vertus, ji neabejotinai vaidina pažangų istorinį vaidmenį. Mat, kreipdama teorinę mintį meno esmės apmąstymo linkme, kartu ji padeda apvalyti meną nuo nemeninių priemaišų ir apsaugoti, kad jo neužgožtų moralinis pradas. Ryžtingas deklaravimas, kad estetinė ir meninė veikla yra autonomiška ir kad ji išskiriama iš kitų žmogaus veiklos sričių, davė pradžią naujam filosofiniam požiūriui į meną. A. Baumgartenas, kreipdamas teorinę mintį filosofinio meno specifikos apmąstymo linkme, klojo vėlesnės meno filosofijos pamatus. Išsivaduodama iš pažinimo teorijos įtakos, ši teorinė mintis sparčiai rutuliojosi, atskleisdama savo galimybes. Daugeliui XVIII a. antrosios pusės ir XIX a. pradžios vokiečių meno teoretikų A. Baumgarteno idėjos darė didelę įtaką. Jo šalininkų veikaluose vis plačiau svarstoma estetinė ir meninė sfera, jai teikiamas vis didesnis autoritetas, ir autonomiškumas, ji vis dažniau suvokiama ne tik kaip sudėtinė filosofinės sistemos dalis. Mąstančios inteligentijos akyse ji tampa savotiška „tikrojo" dvasingumo ir grožio oaze merkantilinių vertybių pasaulyje. Griežtas, racionalus, metodiškas A. Baumgarteno filosofavimo stilius, sistemingo mąstymo principai taip pat suvaidino nemažą vaidmenį tolesnėje vokiečių meno filosofijos raidoje.

Jokimas Joachimas Vinkelmanas (1717—1768) buvo A. Baumgarteno mokinys, tačiau savo meno filosofiją jis kūrė remdamasis ne abstrakčiais filosofiniais principais, o konkrečiais meno apmąstymais. Kaip nurodo A. Nivelis, A. Baumgartenas kuria savo teorines konstrukcijas

bendrai apibūdindamas grožį, ir tai būdinga visai jo sistemai, tuo tarpu J. J. Vinkelmanas viename iš savo paskutiniųjų veikalų skelbia, kad grožio esmės negalima apibūdinti. Tai yra svarbiausias dviejų mąstytojų skirtumas [7].

Istorinės vokiečių meno filosofijos pradininkas ir pirmasis stambus meno istorikas bei teoretikas J. J. Vinkelmanas netapo dėstytoju, kaip daugelis jo garsių vienminčių. Tai turėjo įtakos ir jo meno filosofijai, kuriai svetimas sausas akademinis teoretizavimo stilius. Jo meno filosofija grynai asmeninė, impulsyvi, labai priklausanti nuo intuicijos.

J. J. Vinkelmano pasaulėžiūra ir meninis skonis formavosi tuomet, kai Prancūzijoje ir kitose Europos šalyse plūstelėjo nauja žavėjimosi antikos menu banga. Tai turėjo įtakos ir jaunajam mąstytojui. Meną jis suvokė kaip tautų subtilių siekių pasireiškimą. 1754 m. J. J. Vinkelmanas paskelbė nedidelį veikalą „Mintys apie graikų tapybos ir skulptūros mėgdžiojimą kūriniuose", o kiek vėliau ir kitą —„Paaiškinimai mintims apie graikų tapybos ir skulptūros mėgdžiojimą kūriniuose", kurie netrukus buvo išversti į prancūzų ir anglų kalbas. Taip jis tapo pripažintu neoklasicizmo teoretiku. Jau šiuose veikaluose randame nemaža svarbiausių būsimosios J. J. Vinkelmano koncepcijos bruožų. Iš anglų ir prancūzų švietėjų jis perėmė laisvamaniškumą, demokratizmą, mintį apie proto prioritetą jausmo atžvilgiu, moralinę estetinę meno paskirties interpretaciją. Prancūzų klasicistams artima pagrindinė jo veikalų mintis — vienintelis kelias į tobulą meną yra atidus antikinio meno kūrinių tyrinėjimas ir jų mėgdžiojimas. Senovės graikų meną J. J. Vinkelmanas laikė absoliučiu idealu, aukščiausių *par exellence* dvasinių laisvo žmogaus siekių pasireiškimu. Jis manė, jog neregėto meno klestėjimo priežastis yra laisvė, kuri egzistavo senovės graikų visuomenėje, ir menininkų nepriklausomybė nuo šio pasaulio stipriųjų skonio. Idealizuodamas graikų kultūros demokratiškumą, J. J. Vinkelmanas kartu polemizavo su vokiečių absoliutizmo ideologais, kurie orientavosi į senovės Romos imperijos meną.

Didelėmis pastangomis, nevengdamas net kompromisų, J. J. Vinkelmanas pasiekė savo tikslą — apsigyveno

[7] *Nivelle A.* Les theories esthetiques en Allemangne de Baumgarten à Kant.— Paris, 1955.— S. 113.

Italijoje, kur jis sistemingai tyrė antikinį meną. Čia susipažino su Romoje gyvenančiu vokiečių dailininku A. R. Mengsu, traktato „Mintys apie grožį ir skonį tapyboje" (1762) autoriumi. Ši draugystė gerokai veikė J. J. Vinkelmaną, turėjo įtakos jo požiūriui į svarbiausias meno filosofijos problemas. 1758 m. gegužės 15 d. laiške K. Ezerui J. J. Vinkelmanas rašė: „Štai jau pusantrų metų, kai pagrindiniu mano uždaviniu tapo senovės meno istorijos rašymas. Aš tikiuosi, kad šis kūrinys atneš man šlovę. Rašau jį labai stropiai, naudodamasis daugybe šaltinių ir vadovaudamasis savo apmąstymais, kad suteikčiau jam didesnį veiksmingumą ir jėgą, ir taip glaustai, kad negalima būtų iš jo išmesti nė vieno žodžio" [8].

1764 m. dienos šviesą išvydo J. J. Vinkelmano veikalas „Senovės meno istorija". Jis sukėlė platų atgarsį Vokietijoje ir kitose Vakarų Europos šalyse. Tai buvo pirmoji mokslinė meno istorija. Įžangoje autorius aiškina, jog ši knyga — ne atskirų menininkų „gyvenimo faktų atpasakojimas", o „mokslinė sistema", kuri turinti padėti pažinti meno esmę. „Meno istorija,— rašė jis,— turi gvildenti meno kilmę, raidą, pakitimus, taip pat ir įvairių tautų, epochų bei menininkų stilius ir visa tai, ką įmanoma pagrįsti iki mūsų laikų išlikusiais senovės meno pavyzdžiais" [9].

J. J. Vinkelmanas iš tiesų yra pirmasis meno teoretikas, kuris atsisakė tradicinio menininkų biografijų atpasakojimo ir meno tyrinėjimams panaudojo naują istorinį-genetinį metodą. Jis suvokė meną kaip vientisą reiškinį visuose jo raidos etapuose — nuo sukūrimo iki sunykimo — ir glaudžiai susijusį su socialiniais, geografiniais veiksniais. Teigdamas, kad kiekvienos konkrečios epochos meną galima iš esmės pažinti tik žinant jo vystymosi istoriją, J. J. Vinkelmanas kartu istoriškai aiškino ir meno raidos dėsningumus. Jis norėjo parašyti tokią meno istoriją, kuri ne tik pasitarnautų pažinimui, bet ir taptų „praktiniu vadovu".

„Senovės meno istoriją" sudaro du klodai: filosofinis-estetinis ir menotyrinis. Pirmojo esmė — tai mokymai apie grožį, meninės kūrybos procesą, meno santykius su

[8] *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма.— М.— Л., 1935.— С. 561.

[9] *Винкельман И. И.* История искусства древности.— Л., 1933.— С. 3.

tikrove, idealizacijos koncepciją, o antrojo — meninių stilių teorija. Straipsnyje „Apie senovės meno suvokimą" J. J. Vinkelmanas teigė, jog „grožio" sąvoka yra daug platesnė negu „gražumo" samprata. Mat „gražumas" susijęs su meninio vaizdo kūrimu ir yra aukščiausias meno tikslas, o „grožis" aprėpia visa tai, kas sumanoma, kuriama ir įgyvendinama. Kitaip negu „išorinis" išraiškos gražumas, kuris reiškiasi dinamišku formų judėjimu, „aukščiausias" grynasis grožis įkūnija tobulą meninių formų vienybę, t. y. atspindi ypatingą dvasios būseną, kuri pasižymi aistrų ir jausmų rimtimi. „Gražaus kūno formos,— rašė J. J. Vinkelmanas,— primena vienybę, būdingą jūros paviršiui, kuris žvelgiant iš toli atrodo glotnus ir ramus lyg veidrodis, nors jūra nuolat juda ir amžinai ridena savo bangas" [10]. Tokio glotnaus, vidinės rimties grožio pavyzdys yra geriausi senovės graikų meno kūriniai, kuriuose autorius mato kažką didingesnio, negu gamtos pamėgdžiojimas, t. y. idealaus grožio įkūnijimą.

J. J. Vinkelmanas polemizuoja su L. Berniniu ir jo šalininkais, kurie tikruoju grožiu laiko kiekvieną atskirai paimtą gražiai pavaizduotą daiktą. Manydamas, kad toks požiūris yra klaidingas, J. J. Vinkelmanas, kaip ir Š. Batė, reikalauja iš menininko ne tiesiog mėgdžioti gamtą, o panaudoti dideles idealizacijos galimybes. Šitaip vertindamas meninę kūrybą menininkas gali į vieną vaizdinį sujungti pavienius elementus ir sukurti ne paprastą gamtos kopiją, o idealų grožį. Taigi, pakeldamas idealizavimą į aukštesnę „apibendrinto grožio" pakopą, J. J. Vinkelmanas matė naujas galimybes menininko kūrybiniam individualumui atsiskleisti. Idealus grožis čia realizuojamas organiškai sintezuojant originalią idėją ir tobulą meninę formą. Menininkas, pasirinkęs gražios gamtos imitavimo kelią, anot J. J. Vinkelmano, eina daug ilgesniu ir sudėtingesniu idealaus grožio įkūnijimo keliu, negu tas, kuris pamėgdžioja tobuliausius antikinio meno pavyzdžius. „Jeigu gamtos pamėgdžiojimas,— teigė J. J. Vinkelmanas,— ir galėtų suteikti menininkui viską, tai jis vis tiek negalėtų iš jos perimti to kontūrų tikslumo, kurio galima išmokti tik iš graikų" [11].

Vadinasi, graikų dailės kūriniai yra meniškesni už gražią gamtą. Menas visuomet tobulesnis už gamtą, nes

[10] Ten pat.— P. 135.

[11] *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма.— С. 101.

menininkas ne aklai kopijuoja gamtą, o tarsi pataiso ją, išplečia jos grožio ribas. Pakartodamas Ž. de La Briujero tezę, J. J. Vinkelmanas skelbė, jog „vienintelis kelias, leidžiantis mums tapti didžiais ir, jei tai įmanoma, netgi nepakartojamais,— tai senųjų menininkų mėgdžiojimas" [12]. Jo meninis idealas —„kilnus paprastumas ir ramus didingumas", įkūnytas Laokoono skulptūrinėje grupėje.

Būdamas subtilus meno žinovas bei vertintojas, J. J. Vinkelmanas daug dėmesio skyrė metodologiniams meno tyrinėjimo klausimams. Kai kuriuos meno kūrinio analizės principus jis išdėstė specialiame straipsnyje „Apie senovės meno suvokimą". Laikydamasis racionalistinės pasaulėžiūros, jis kvietė meno tyrinėtojus iš pradžių kreipti dėmesį ne į darbštumo požymius, o į protinę kūrybą, nes ji plačiausiai atskleidžia menininko kūrybinį potencialą. Tik vėliau galima gilintis į meninio atlikimo techniką ir kitus meninės išraiškos ypatumus. J. J. Vinkelmanas smerkė menininkus, kurie žavisi išoriniu, dėmesį patraukiančiu gražumu. Jis palaikė subtiliai mąstančius ir giliai jaučiančius menininkus. Kalbėdamas apie meninės kūrybos procesą, J. J. Vinkelmanas nuolat pabrėždavo, kaip svarbu, kad atsiskleistų menininko natūra, jo dvasia, todėl reikia vengti bet kokio išorinio diktato, dėl kurio gali būti iškreiptas tikrasis grožis. J. J. Vinkelmanas vienodai smerkė meninės išraiškos priemonių ribotumą, perdėtą manieringumą ir meninio mąstymo inertiškumą, o „tikrojo" meno šaltiniu laikė išlavintą skonį ir subtilią grožio pajautą.

Istorinės meno filosofijos tendencijos raidoje itin ryškų pėdsaką yra palikusi J. J. Vinkelmano meninių stilių teorija. Jam stilius — svarbus meno raidos dėsningumų pažinimo instrumentas. Dėmesys meninio stiliaus fenomeno pažinimui liudija, jog mokslas jau yra pasiekęs tokią savo išsivystymo pakopą, kada atsiranda būtinybė susisteminti sukauptą faktinę medžiagą. Ankstyvasis meninio stiliaus teorinio apmąstymo etapas yra artimai susijęs su meno istorijos mokslo išsiskyrimu į savarankišką discipliną. Šios svarbios kategorijos pažinimui būdingas nuoseklus menotyrinės minties ėjimas nuo empirinio stilistinių procesų aprašinėjimo, klasifikacijos, sisteminimo

[12] Ten pat.— P. 86.

prie vėlesnio teorinio užfiksuotų dėsningumų apibendrinimo.

J. J. Vinkelmano nepatenkino Renesanso epochoje susiformavusi stiliaus kaip tiesioginės menininko kūrybinės individualybės išraiškos samprata (ji įgauna klasikinę formą sparnuotoje Ž. L. Biufono frazėje „stilius — tai žmogus"). Jį domino globaliniai meno raidos klausimai. J. J. Vinkelmanas pirmasis meninį procesą įvertino kaip nuolatos besikeičiančią skirtingų meninių stilių raidą. Darydamas teorinius apibendrinimus, jis rėmėsi senovės graikų menu, kurio raidoje išskyrė keturis pagrindinius meninius stilius: „seniausiąjį", „aukštąjį", „dailųjį" ir „mėgdžiojamąjį".

*Seniausiasis stilius* apima ankstyvąjį, senovinį graikų meno vystymosi etapą, kuris tęsiasi iki Fidijo. Šio stiliaus pagrindas — iš gamtos perimtų taisyklių sistema. Jam būdinga griežti skulptūrinių figūrų judesiai ir pozos. *Aukštąjį stilių* J. J. Vinkelmanas sieja su senovės graikų demokratijos, švietimo ir laisvės tendencijų stiprėjimu, nes tai teikia didingumo Fidijo, Polikleto, Skopo ir Mirono kūriniams. *Dailusis stilius* prasideda Praksitelio kūryba, o savo viršūnę pasiekia Lisipo ir Apelio kūriniuose. Pagrindinis jo bruožas — grakštumas. Ir pagaliau *mėgdžiojamasis stilius,* kuris laikomas graikų meno saulėlydžiu Romos imperijos laikais. Svarbiausias jo bruožas — moteriškumas, dirbtinumas, smulkmeniškas manieringumas. Taigi, gvildendamas šių stilių raidos dėsningumus, mėgindamas išskirti jų specifinius bruožus, J. J. Vinkelmanas graikų meną vertino kaip *vientisą procesą,* sąlygojamą skirtingų vidinių bei išorinių veiksnių. Tyrinėdamas specifinius stilistinius kiekvieno meno raidos etapo ypatumus, jis ieškojo istorinių paralelių su kitų epochų menu, lygino skirtingų meno rūšių bruožus. Ieškojimuose gimė metodologiškai svarbi mintis, kad jokios epochos meninis stilius niekuomet nebūna visuotinis. Iš to, kaip J. J. Vinkelmanas suvokė ir apibendrino antikinį meną, išryškėja jo meninių stilių teorijos stipriosios ir silpnosios pusės. Stipriosios pusės — tai nuolatinė orientacija į konkrečią meninę medžiagą, pastabumas ir nepasitikėjimas atitrūkusiomis nuo tikrovės spekuliatyvinėmis konstrukcijomis, o silpnosios — intuicija paremta išorinė aprašomoji metodologija. Pagrindinis jos tikslas — tipologinis stilistinių meno bruožų aprašymas. J. J. Vinkelmanas meninį stilių daugiausia tyrė kaip istoriškai kintančių

formalių ir idėjinių-meninių požymių sistemą, būdingą atskiram meniniam reiškiniui arba ištisai jų grupei. Be abejo, vertinga tai, kad jo teorijoje randame istorizmo užuomazgas ir siekimą tyrinėti meninių stilių raidą susiejus ją su geografiniais, socialiniais veiksniais. Tirdamas senovės graikų meną, J. J. Vinkelmanas naudojosi istoriniu-genetiniu metodu, o stilių raidą tyrė atsižvelgdamas į konkrečias istorines sąlygas. Tačiau kitų senovės tautų meno raida jo veikaluose labai schematiška. J. J. Vinkelmano koncepcija vertinant stiliaus vaidmenį meno raidos procese, jo požiūris į stilių, kaip į tam tikrą formalių ir turiningų struktūrų visumą, tapo išeities tašku vėlyvesniems tyrinėtojams.

Apibendrinant J. J. Vinkelmano meno filosofijos tyrinėjimus, reikėtų pabrėžti, kad tai nebuvo eilinis klasicizmo sekėjas. Nepaisant daugybės prieštaravimų, jo meno filosofija išreiškė svarbias demokratines idėjas. Viena iš svarbiausių jo koncepcijos idėjų, apie kurią sukosi visos teorinės konstrukcijos, buvo „laisvės" idėja, nes be laisvės negali būti tikrojo meno. Šį demokratinį J. J. Vinkelmano idėjų patosą perėmė ne tik pažangūs vokiečių kūrybinės inteligentijos atstovai, bet ir Prancūzijos didžiosios revoliucijos ideologai.

Reikia pasakyti, kad J. J. Vinkelmano skelbiami idealai, jo kvietimas grįžti „atgal" į idealizuojamą antikos pasaulį turi ir neigiamą atspalvį. Jie iškreipia tikrąją vergvaldinės visuomenės ir jos kultūros esmę, kartu išreiškia mintį apie atsisakymą nuo radikalaus visuomenės pertvarkymo idėjos. Priešpriešindamas geriausius antikinio meno pavyzdžius „inertiškai" ir „bedvasei" gamtai, J. J. Vinkelmanas atima iš jos teisę būti meninių ieškojimų modeliu. Šitaip jis tampa realizmo priešininku. Negatyvų poveikį vėlesnei teorinės minties raidai turėjo tezė apie didingai „ramų" graikų meną. Žodžio „ramus" turinys gali būti interpretuojamas įvairiai. Jis gali reikšti pagrįstą demokratinės orientacijos menininkų bei teoretikų reakciją į absoliutizmo epochos meno prašmatnumą, saiko trūkumą, formų tekamumą. Antra vertus, jis atspindi ne tiek senovės graikų meno stoišką dvasią, kiek paties J. J. Vinkelmano užimamą kompromisinę poziciją, būdingą daugeliui vokiečių inteligentijos atstovų.

Svarbiausiu J. J. Vinkelmano nuopelnu R. Haimas laiko tai, kad jis įvedė išsilavinusius vokiečius į meninį senovės Graikijos pasaulį, kuriame jie rado sau prieglob-

stį nuo niekingo žemiško gyvenimo [13]. Iš tiesų, vinkelmaniškoji meno filosofija ir ypač skambantis „elinomanijos" leitmotyvas gaivino daugelį pažangių Vokietijos protų. Ryškius šių idėjų įtakos pėdsakus randame J. Herderio, parašiusio savo mokytojo atminimui straipsnį „Paminklas Jochanui Vinkelmanui", veikaluose. Įkvėptas J. J. Vinkelmano požiūrio į antiką, V. fon Humboltas parašė „Apmąstymus apie senųjų menininkų tyrinėjimą", o Jėnos romantikų ideologas F. Šlėgelis, ilgą laiką veikiamas šių idėjų, pagrindiniu jo nuopelnu laikė istorinį požiūrį į meną. J. J. Vinkelmano idėjų poveikis ryškus G. E. Lesingo, J. Gėtės, F. Helderlyno, Novalio, F. Šelingo, G. Hėgelio, J. Burkharto veikaluose. Tarsi atiduodamas duoklę J. J. Vinkelmano genijui, J. Gėtė straipsnyje „Štrichai Vinkelmano apibūdinimui" rašė, kad jis sugebėjo „iškilti virš detalių ir išaugti iki meno istorijos idėjos suvokimo. Jis lyg naujas Kolumbas atrado mums šalį, kurios egzistavimą seniai jautėme, aiškinome ir aprašinėjome, galima sakyti šalį, kurią anksčiau pažinojome, bet pamiršome" [14].

Taigi Švietimo epocha davė didelį impulsą mokslo apie meną raidai, o šios raidos rezultatas — pradėję ryškėti naujo, sąlygiškai savarankiško mokslo — meno filosofijos — kontūrai. Svarbiausios problemos, kurias nagrinėja šis mokslas, tuo pačiu metu kilo skirtingose Vakarų Europos šalyse, nelygu kokios nacionalinės tradicijos, kurios sąlygojo meno filosofijos kūrimo principus. Svarbiausias tyrinėto etapo mokslo apie meną laimėjimas — atsisakymas anksčiau vyravusios atskiros meno rūšies ar kelių meno rūšių lyginamosios analizės ir perėjimas prie visiškai naujo meno fenomeno pažinimo metodo, aptariant visoms meno rūšims būdingus dėsningumus. Toks vientisas Š. Batės ir A. Baumgarteno veikaluose suformuluotas meno ir artimai su juo susijusių mokymų apie grožį, skonį, meninės kūrybos subjektą ir jo veiklos rezultatus pažinimas davė akstiną tolesnei meno filosofijos raidai. Kitaip negu istorinės meno filosofijos tendencijos pradininkai Š. Batė, J. J. Vinkelmanas, kurie įkvėpė J. V. Gėtę, F. Šilerį, Jėnos romantikus ir gausius jų šalininkus kurti savo koncepcijas, teorinės meno filosofijos pradininkas A. Baumgartenas davė prielaidą atsirasti

[13] *Гайм Р.* Романтическая школа.— М., 1892.— С. 163.
[14] *Гете И.* Об искусстве.— М., 1975.— С. 619.

I. Kanto veikalui „Sprendimo galios kritika" (1790), kuris apvainikavo XVIII a. teorinę mintį.

## ESTETIKA IR MENO FILOSOFIJA I. KANTO SISTEMOJE

Svarbiausiame Imanuelio Kanto (1724—1804) estetikos veikale „Sprendimo galios kritika" nerasime Š. Batei, J. J. Vinkelmanui, F. Šileriui, A. Šopenhaueriui ir kitiems meno filosofijos klausimais rašiusiems mąstytojams būdingo meninės formos grakštumo, minties raiškumo. Tai itin išryškėja, kai I. Kanto meno filosofija pradedama studijuoti, jau susipažinus su J. J. Vinkelmano idėjomis, kurios vienaip ar kitaip siejasi su konkrečių meno kūrinių teoriniu apmąstymu. I. Kanto mintims būdinga sudėtingos loginės konstrukcijos, abstraktūs giliamintiški sprendimai apie grožio ir meno esmę. Jo sudėtingi išprotavimai ir griežti apibrėžimai iš pradžių skaitytoją veikiau apstulbina negu sužavi. Tik labiau įsigilinus, ima ryškėti griežta pateiktų apibrėžimų logika, jų tarpusavio ryšys, didingos I. Kanto estetikos ir meno filosofijos konstrukcijos.

Estetikos ir meno filosofijos problemos I. Kantą domino tiek, kiek jos buvo reikalingos kuriant *vieningą filosofinę sistemą*. Jis nesiekė realiai įprasminti meną (tuo paaiškinamas ir jo atitrūkimas nuo savo epochos meno). I. Kanto estetiniams traktatams nebūdinga ir subtili konkrečių meno kūrinių analizė, jų kritika. Iki „Sprendimo galios kritikos" I. Kantui mažai rūpėjo estetika, kurią jis laikė svetima tikram filosofiniam mąstymui. „Grynojo proto kritikoje" jis rašė: „Vokiečiai yra vieninteliai, kurie dabar vartoja žodį „estetika" žymėti tam, ką kiti vadina skonio kritika. Čia slypi klaidinga viltis, kurią puoselėjo puikus analitikas Baumgartenas,— grožio kritinį vertinimą pajungti proto principams ir jo taisykles pakelti į mokslo lygį. Tačiau šios pastangos veltui" [1].

Ilgainiui I. Kanto pažiūros pasikeitė. Sukūrus „Grynojo proto kritiką" (1781) ir „Praktinio proto kritiką" (1788), jo filosofija tarsi suskilo į dvi dalis: gamtos mokslo tyrimą ir *moralės* filosofijos analizę. Atsirado atotrūkis tarp gamtinio ir dorovinio pasaulių. Pirmasis įkū-

[1] *Kantas I.* Grynojo proto kritika.— V., 1982.— P. 74.

nija *gamtos* ir jos dėsningumų, antrasis — tikslingos laisvės viešpatiją. Kurdamas visaapimančią filosofinę sistemą, I. Kantas mėgina rasti grandį, kuri sujungtų abi jo filosofijos dalis į vientisą sistemą. Jis manė, jog teologiniai arba refleksiniai sprendimai gali užpildyti šią „spragą" ir pašalinti priešpriešą tarp gamtos ir tikslingos laisvės pasaulių, sudaryti lyg ir tarpinę grandį tarp teorinio ir praktinio proto pasaulių. Viename iš laiškų K. L. Reingoldui I. Kantas rašė: „Šiuo metu aš užsiėmęs „Skonio kritika", kuri atskleidžia naują visai kitokių, lyginant su ankstesniaisiais, principų rūšį *a priori*. Tai susiję su trimis būdingomis dvasiai (Gemüt) savybėmis: pažinimo, malonumo ir nemalonumo jausmo, o taipogi ir norėjimo savybe. Pirmajai aš radau *a priori* principus „Grynojo proto kritikoje", o trečiajai —„Praktinio proto kritikoje". Aš jų ieškojau ir antrajai, nors anksčiau maniau, kad panašių principų rasti neįmanoma. Vienok sistema, kuria naudodamasis aš žmogaus sieloje išskyriau anksčiau nagrinėtus sugebėjimus, suteikia man medžiagos iki gyvenimo pabaigos įvairiausiems tyrinėjimams. Velykoms aš tikiuosi parengti knygą arba rankraštį „Skonio kritikos" pavadinimu" [2].

Taigi I. Kantas padarė išvadą, kad nei valia, nei intelektas negali išsemti mūsų pažinimo galimybių. Tarp pažinimo ir norėjimo jis atskleidė autonomišką pasitenkinimo ir nepasitenkinimo jausmą. Taip jo filosofijoje ėmė formuotis trinarė pažintinių sugebėjimų sistema, apimanti teorinius, praktinius ir refleksinius sprendimus. Pastarieji suskyla į teleologinio ir estetinio pobūdžio sprendimus. Gilindamasis į estetinių vertybių pasaulį, I. Kantas *susiaurino* teleologiškumą, perduodamas jo funkcijas estetiškumui.

Rašydamas pagrindinį estetikos veikalą „Sprendimo galios kritika", I. Kantas radikaliai pakeitė požiūrį į estetikos mokslą, o gyvenimo pabaigoje paskelbė estetiką sudėtingiausia, prieštaringiausia ir sunkiausiai pažįstama. Toks estetikos fenomeno svarbos supratimas savaip paveikė ir patį I. Kantą. Pirma, jis išskyrė kaip specifines ir nesutampančias viena su kita *gnoseologinę*, *etinę* ir *estetinę* filosofijos sferas. Antra vertus, estetika, A. Baumgarteno filosofijoje laikoma juslinio pažinimo sfera, I. Kanto filosofinei sistemai suteikė išbaigtumą. Jis sujungė teorinę

[2] *Кант И.* Трактаты и письма.— М., 1980.— С. 560—561.

ir praktinę jos sistemos dalis. Ši spekuliatyvinė sistemos konstravimo procedūra paaiškina, kodėl I. Kanto „estetika iš viršaus" meninės veiklos specifiškumo tyrinėjimo atžvilgiu yra grynai teorinio deduktyvaus pobūdžio.

Taigi estetiškumo savitumas tampa centrine I. Kanto filosofinių apmąstymų problema. „Sprendimo galios kritikoje" pateikiama jos raiškos sferos analizė, atskleidžiami skirtumai tarp *grožio, tiesos* ir *gėrio.* Ankstesnis šio veikalo pavadinimas „Skonio kritika" liudija apie glaudų filosofo minties ryšį su angliškąja skonio kritika. Tačiau pats žodis „kritika" turi ir kitokį atspalvį: jame reiškiasi praeities palikimo kritinis įvertinimas, t. y. skiriamoji riba tarp „praeities palikimo" ir to naujo estetinės sferos pažinimo etapo, kurį pradėjo I. Kantas. Šį „lūžinį" kantiškosios mąstysenos pobūdį pastebėjo B. Kročė, kuris įžvelgė esminį skirtumą tarp ikikantinės ir kantinės estetinės minties. Pirmasis etapas reiškė tik estetiškumo paiešką. Tuo tarpu kantinis etapas jau nuosekliai apibrėžė estetiškumo vietą tarp kitų žmogaus dvasinių sugebėjimų [3]. Estetika, kuri iš pradžių I. Kanto veikaluose buvo laikoma sudedamąja filosofinės sistemos dalimi, ilgainiui tampa savarankiška filosofine disciplina, turinčia savo objektą, struktūrą, turinį bei pagrindines problemas. B. Kročės pastaba iš dalies yra teisinga, jei nepamiršime, kad „kantinį" lūžį parengė visa ankstesnės estetinės minties vystymosi istorija.

Teoretikai, nepakankamai susipažinę su ikikantine estetika, dažnai išskiria I. Kantą iš bendros estetinės minties raidos ir daugelį svarbiausių XVIII a. estetikos bei meno filosofijos problemų nepagrįstai sieja tik su jo vardu. Iš tikrųjų idėjos, kurios suvokiamos kaip specifiškai kantiškos, buvo logiškas racionalios šviečiamojo amžiaus filosofijos rezultatas. Pagrindinius savo estetinio mokymo principus I. Kantas perėmė iš anglų (E. Šafstberio, D. Hiūmo, E. Berko), prancūzų (Š. Batės, Ž. Diubo) ir iki jo egzistavusios jam gerai pažįstamos filosofinės vokiečių literatūros (G. V. Leibnico, J. Gotšedo, A. Baumgarteno, M. Mendelsono ir kitų).

Jau pirmajame I. Kanto estetikos veikale „Gražaus ir nežemiško jausmo stebėjimas" (1769) jaučiama anglų sensualistinės „skonio kritikos" įtaka, kuri kantinę mintį lydi moralizavimo niuansais. Vėliau pastebima stiprėjanti

[3] Croce B. Brévlario di estetica.— Bari, 1923.— P. 152.

Leibnico-Volfo ir Baumgarteno mokyklų skelbiamų idėjų įtaka, nes vis ryškesnės darosi jo racionalizmo ir gnoseologijos tendencijos. Daugelį svarbių idėjų jis tiesiog perėmė iš A. Baumgarteno. Tai itin ryšku „Grynojo proto kritikoje" pateiktoje „estetikos" kaip žemesnės juslinio pažinimo formos termino interpretacijoje. Estetiką jis laiko žemesne juslinio pažinimo forma. „Sprendimo galios kritikoje" perimamumas pasireiškia pačiu filosofavimo pobūdžiu ir išvystant tokias kardinalias idėjas, kaip genijaus, grožio, skonio, kūrybinio proceso, meno bei jų ryšio su tikrove. Kaip ir A. Baumgartenas, I. Kantas stengėsi apibrėžti estetikos ir meno specifiką, iškelti jų principus iki mokslinio lygio, rasti estetiškumo vietą tarp kitų žmogaus veiklos sferų.

I. Kantas originalus tuo, kad jis savo pirmtakų nagrinėjamas problemas sujungė į vientisą sistemą. Dėl „sisteminio veiksnio", metodologinio nuoseklumo ir logiškumo I. Kantas tampa vienu iš žymiausių estetinės minties ir meno filosofijos kūrėjų. Gilindamasis į filosofinio pažinimo pasaulį ir atskleidęs jame vieną po kitos tris pagrindines filosofinio pažinimo rūšis, jis suvokė, kokia ribota yra mechanistinė sistemos samprata ir kad ji negali atskleisti filosofinės sistemos sudedamųjų dalių vidinės sąveikos bei vystymosi ypatumų. Tikrai mokslinė vientisa filosofinė sistema, pasak I. Kanto, nors ir yra sąlygiškai uždara, turi sugebėjimą lyg koks gyvas organizmas augti, ugdyti naujas anksčiau nepastebimas organizmo dalis. Tokioje sistemoje visuma priklauso nuo sudedamųjų sistemos dalių vidinės sąveikos, o vienos universalesnės sistemos sąlygoja kitų sąlygiškai savarankiškų sistemų formavimosi ypatumus. Taip I. Kanto filosofinė sistema jungia savyje sąlygiškai uždarą, besivystančią pagal imanentinius dėsnius estetikos sistemą, o šioji savo ruožtu — dar siauresnę meno filosofijos sistemą.

Atidžiau pasižiūrėję į ikikantinės ir kantinės estetikos ryšį, pamatysime, kad „Sprendimo galios kritikoje" estetinį sprendimą I. Kantas mato įsiterpusį tarp mąstymo ir valios sugebėjimų. Tai jo duoklė ikikantinei racionalizmo tradicijai, kuri pripažino dvejopą estetiškumo fenomeno sampratą. Iš vienos pusės šiam fenomenui būdinga žinojimo, iš kitos — moralumo aspektas. Estetiškumo sfera liečiasi su pažinimo ir moralės sferomis, bet neišsiskiria savarankiškais sugebėjimais. Ji tik koordinuoja jų tarpusavio ryšius. Plėtodamas savo pirmtakų idė-

jas, I. Kantas žengia ryžtingą žingsnį į priekį ir suteikia estetinei sferai savarankiško mokslo statusą.

Estetiškumo specifikai nusakyti padėjo skonio ir grožio prigimties apibrėžimas. Ankstesnėje anglų „skonio kritikoje" ir prancūzų švietimo estetikoje šie fenomenai nebuvo išskirti. Laikydamasis tradicijos, I. Kantas pateikė skonio apibrėžimą, kaip „sugebėjimą vertinti grožį". Vadinasi, kantinėje estetikoje skonis apibrėžiamas kaip nesavanaudiškas, „grynai stebėtojiškas" sprendimas, susijęs su malonumo arba nemalonumo jausmu. Šis skonio apibrėžimas įdomus ir tuo, kad jis nesiremia sąvokomis ir nereiškia pažintinio sprendimo. Principinis skirtumas tarp pažintinio ir estetinio skonio sprendimų, kurį pastebėjo I. Kantas, yra pastarojo *nesavanaudiškumas.* Realiai egzistuojantis kaip grožio jausmas estetinis sprendinys turi ir loginį pagrindą (kokybė, kiekybė, santykis su tikslais ir modalumas). Estetinis sprendimas visuomet yra *skonio sprendimas.* Tuo jis skiriasi nuo loginio, kurio tikslas yra *tiesa.* Skonis, teigė I. Kantas, yra viena iš svarbiausių meninės veiklos sąlygų, nuo kurios priklauso intelekto ir jausmo harmonija.

Nagrinėdamas skonio principą, I. Kantas atkreipė dėmesį į tokį prieštaravimą: 1. Tezė. Skonio sprendimai *negrindžiami* sąvokomis, priešingu atveju jie būtų diskutuotini (apie juos būtų sprendžiama pasitelkiant įrodymus). 2. Antitezė. Skonio sprendimai *grindžiami* sąvokomis; priešingu atveju, nepaisant jų skirtumų, negalėtumėme jų netgi ginčyti (tikėtis darnos su kitais esamais sprendimais)[4]. Parodydamas skirtumą tarp individualaus ir visuomeninio skonio, I. Kantas mano, kad skonio sprendimai yra *neobjektyvūs,* jų negalima moksliškai įrodyti ar ištirti. Taigi skonio savitumą I. Kantas siejo ne su objektyviu, o su *subjektyviu pradu,* nes „skonio vertinimas visuomet priklauso nuo subjekto". I. Kanto koncepcijoje skonio sprendimui nebūdingas joks apibrėžtas tikslas. Jis gali sutapti su grynu gėrėjimusi formaliais daiktų santykiais, nes skonio sprendime gėrimasi „tik pačia forma, negalvojant apie tikslą".

Laikydamas meną skonio paralele, maloniu laisvos vaizduotės žaismu, tikslinga veikla, kuri remiasi protu, I. Kantas stengėsi pagrįsti *meninės veiklos autonomiškumą.* Nors jo meno filosofijoje, gimusioje bendrų filoso-

[4] *Кант И.* Сочинения в 6-ти томах.— М., 1966.— Т. 5.— С. 359.

finių problemų sprendimo eigoje, meno pasaulio dėsningumų tyrimas nedidelės apimties, bet yra labai reikšmingas. Beveik nepateikdamas konkrečių meno kūrinių analizės, I. Kantas savo meno filosofijos turinį, problemas ir struktūrą dedukcijos keliu išveda iš ankstesnių teorinių konstrukcijų. Šia prasme I. Kanto meninės veiklos teoriją galime laikyti klasikiniu pavyzdžiu, kaip meno filosofija konstruojama „iš viršaus", t. y. remiantis bendriausiais filosofinės sistemos teoriniais principais. I. Kanto veikaluose tik pačiais bendriausiais štrichais nužymimi meno filosofijos kontūrai, išryškinamos tos temos, kurios vėliau praturtintos F. Šilerio, J. V. Gėtės, romantikų samprotavimais F. Šelingo veikaluose įgavo daugmaž vientisos meno filosofijos sistemos pavidalą.

Meną I. Kantas laikė viena iš estetiškumo apraiškos formų. Tai aukščiausia dvasinės ir praktinės veiklos forma, išreiškianti estetinę žmogaus prigimtį. Ji pašaukta sutaikyti žmogaus būties prieštaravimus ir padėti harmoningai vystyti asmenybę ir visuomenę. F. Šileris, o po jo Jėnos romantikai, išplėtojo šią I. Kanto meno filosofijoje iškeltą mintį, nors I. Kantas meną laikė ir lygiaverte skonio savybei. Menas, kaip ir skonis, yra specifinė veikla, todėl negali būti kitaip traktuojama. Tačiau, nepaisant jų autonomijos, jie vienas su kitu susiję. Geras skonis sąlygoja dvasiškai prasmingą meną, garantuoja intelekto ir jutimo harmoniją, nužymi būsimo meninio kūrinio kontūrus, kryptį, suteikia jam estetinę vertę. Menas čia suvokiamas kaip jokiomis taisyklėmis nevaržomos genijaus vaizduotės materializacija, kuri pati savaime teikia pasitenkinimą. Tai vienintelė laisva asmenybės kūrybinio prado apraiška, realizuojama veikiau laisvu vaizduotės „žaismu" negu tikslingu darbu.

I. Kantas gvildena meninės veiklos specifikos problemą savo mokymo apie gamtos ir žmogaus veiklos tikslingumą sistemoje. Menas čia įgauna tokio *tikslingumo* aspektą, kai protas reiškiasi estetinio idealo forma. Čia ir yra esminis skirtumas tarp gamtos ir meno pasaulių: estetinis idealas būdingas tik žmogui ir jo valiai paklūstančiai meninei kūrybai. Idealus būsimo meninio kūrinio modelis, gimęs menininko galvoje, kūrybos procese materialiam objektui suteikia tikslingą meninę formą. Šis *aktyvus tikslingas* kūrybinės realybės pertvarkymo momentas būdingas tik meno, o ne gamtos kūriniams.

Iškeldamas meną iki tokio lygio, kuris nebūdingas jokiai kitai žmogaus veiklai, I. Kantas pradėjo naują visapusišką genijaus ir meninės kūrybos tyrimo etapą. Jis teigė, jog menas skiriasi nuo mokslo, kaip „praktinis" sugebėjimas nuo „teorinio". Todėl ir tobuliausios idėjos nepadės sukurti meno, jeigu neturėsime reikalingų meninių gabumų. Turiningą meną sukurti padeda turtinga, kūrybiškai aktyvi fantazija ir žaismingа mintis.

Sukurtas laisvo, malonumą teikiančio žaismo ir kūrybingos fantazijos pagrindu menas iš esmės skiriasi nuo mechaniško ir utilitarinės prigimties amato. Palyginti su amatininku, kūrybingas menininkas neina kieno nors anksčiau pramintu keliu. *Jis vartoja kitas anksčiau nežinomas tikrovės meninio įprasminimo galimybes.* Tai jo indėlis į žmonijos dvasinės kultūros raidą. Taigi žmogaus pastangos atitrūkti nuo stereotipinių praktinės veiklos formų, kaip teigė I. Kantas, yra viena iš pagrindinių priežasčių, padėjusių atsirasti menui.

I. Kantas skyrė dvi meno formas: mechaninę ir estetinę. Estetinis menas skyląs į maloniuosius ir dailiuosius menus. Malonieji sukelia mėgavimąsi. Tuo tarpu dailieji, kaip tam tikras gamtos mėgdžiojimas, iš anksto siūlo malonumą, o tai veda prie tikrovės „iliuzijos" kūrimo. „Dailiųjų menų tikslingumas,— rašė I. Kantas,— turi būti nepastebimas, nors ir yra numatytas, t. y. į dailųjį meną reikia *žiūrėti* kaip į gamtą, nors ir suvokiant, kad tai yra menas. Meno kūrinys primena gamtą tik dėl *tikslaus* laikymosi tų taisyklių, kurios daro kūrinį tokį, koks jis turi būti,— be *pedantizmo* ir be mokyklinių elementų (Schulform), t. y. kad nebūtų ir pėdsakų taisyklių, nuolatos lydėjusių menininką ir kausčiusių jo dvasines jėgas" [5].

Tačiau I. Kanto koncepcijoje dailiesiems menams numatyta ne tik estetinė, bet ir tam tikra socialinė funkcija. Filosofas nepritarė tiems švietėjams, kurie, siekdami socialinės harmonijos, dailųjį meną laikė negatyvių žmogaus savybių tramdymo priemone. Jo nuomone, dailusis menas yra doros simbolis, padedantis įtvirtinti žemėje proto viešpatiją. Nors visuotinis dailiųjų menų komunikabilumas ir nepaverčia žmonių doresniais, bet daro juos subtilesniais ir civilizuotesniais. Šitaip žmogus paruošia-

[5] Ten pat.— P. 322.

mas tokios santvarkos sukūrimui, „kurioje viešpatautų tik protas".

I. Kanto meno filosofijoje pastebimos pastangos giliau įprasminti meno ir gamtos dialektinį ryšį. Tačiau vidinė priešprieša neaplenkė ir šios jo mokymo sferos. Polemizuodamas su klasicistais, I. Kantas parodo, kad menas yra ne paprastas „gamtos mėgdžiojimas", o laisvos genijaus kūrybinės vaizduotės rezultatas, nes genialaus menininko paskirtis yra ne *vergiškas gamtos kopijavimas, o jos kūrimas.* Kita vertus, gamtos grožis atskleidžiamas tik per meno grožį. Vadinasi, I. Kantas suteikia atvirkštinę prasmę tradicinei klasicistų tezei, jog „menas yra gamtos kopija". Meną jis laiko savotišku pirmapradžiu gamtos idealu.

„Logikos paskaitų kurse", išleistame jau po autoriaus mirties, iškeliama svarbi tikrovės, kaip pavyzdžio tikram menui, idėja. „Grožio priemonė,— teigė I. Kantas,— yra menas, o jo dėsnis — gamta. Gamta — ne grožio modelis (bet pavyzdys), nes grožis slypi idėjose. Vienok grožio pagrindas — gamta. Grožyje gamta atspindi nepriklausomumą, o menas grožyje fiksuoja tikslingumą ir tvarką" [6]. Tad kuo skiriasi grožis gamtoje ir mene? Kantas mano, kad gamtos grožis (Naturschönheit) — tai nuostabus daikto vaizdavimas. Kalbant apie grožį mene vėlgi pabrėžiamas „kūrybinis" tikrovės atspindėjimo momentas. I. Kanto meno filosofijoje grožis taipogi artimai siejamas su etiniu pradu, jis interpretuojamas kaip „doros ir gėrio simbolis".

Dailusis menas, pasak I. Kanto (kaip ir pasak Š. Batės), turįs įkūnyti grožį. Tačiau grožis mene čia tiriamas tik kaip „subjektyvi" dovana, kaip prieštaringų pradų derinimas ne tikrovėje, o „estetinėje sąmonėje". Šis subjektyvistinis požiūris slypi ir pačiose kantiškosios estetikos ir meno filosofijos ištakose. „Sprendimo galios kritikoje" nuolatos keliamas ne grožio objektyvumo klausimas, o kaip *tas grožis atsispindi, išsiskaido subjekto sąmonėje ir kokią estetinių išgyvenimų skalę jis sukelia.* I. Kantas įsitikinęs, jog mus supantys daiktai ir reiškiniai gražūs ne patys savaime, o tokiais tampa tik todėl, kad taip juos suvokia sąmonė. Taigi objektyviai gražaus tikrovėje nieko nėra. Estetinės savybės ir meniškumas čia interpre-

[6] Памятники мировой эстетической мысли.— М., 1964.— Т. 2.— С. 75.

tuojamas tik kaip mūsų subjektyvaus *vaizdinio pasaulio suvokimo rezultatas* (vėliau šis motyvas tampa fundamentalaus A. Šopenhauerio veikalo „Pasaulis kaip valia ir vaizdinys" išeities tašku). Taigi mėginimą surasti objektyvų grožio kriterijų I. Kantas laikė bevaise pastanga. Jo estetikoje subjektyvaus prado prioritetas, kaip taikliai pažymi S. Begenau, pradeda naują „subjektyvistinį psichologinį estetinės minties raidos etapą" [7].

Subjektyvizmas būdingas ir I. Kanto mokslo apie meną paskirties supratimui. Teigdamas, jog meninė veikla ir estetinis suvokimas sujektyviai iracionalus, jis logiškai abejoja, ar gali egzistuoti objektyvus teoriškai pagrįstas ir neprieštaringas mokslas apie meną. Ši abejonė susijusi su grožio apibūdinimu: „kas be sąvokų patinka visiems". Pagrįsdamas savo poziciją, I. Kantas rašė: „Mokslo apie grožį nėra, yra tik kritika (grožio), yra tik dailieji menai, o ne dailusis mokslas. Jei galvosime apie pastarąjį, tai jame moksliškai, t. y. įrodymais, turėtų būti atskleista, ar verta laikyti ką nors gražiu, ar šitoks grožio sprendimas, jeigu jis būtų moksliškas, nebūtų skonio sprendimas?" [8]. Tačiau realizuodamas savo filosofinės sistemos uždavinius, I. Kantas tarsi užmiršta šiuos savo teorinius išvedžiojimus ir piešia į moksliškumą pretenduojančios meno filosofijos kontūrus.

Siekimas vertinti meną kaip specifinę tikrovės pažinimo formą ryškus visoje I. Kanto meno filosofijoje, nepaisant to, kad mokslinis mąstymas nuolat priešpriešinamas meniniam. Menui filosofas iš pradžių priskyrė tik išorinio daiktų ir reiškinių fiksavimo funkciją, neįžvelgdamas jame galimybės įsiskverbti į giliąją esmę. Tai sąlygojo racionalistinei baumgarteniškajai tradicijai būdingą požiūrį į meninį pažinimą kaip į tam tikrą mokslinę pažinimo pakopą. Kokybiškai atskirdamas meninį ir mokslinį sąlytį su tikrove, I. Kantas rašė: „Kai dėl moksliškumo tokios tiesos, kuri įprasminama kiekviename meno objekte, tai jis būtinas tik dailiesiems menams, tačiau šis moksliškumas svetimas menui. Vadinasi, dailiesiems menams egzistuoja tik maniera (modus), bet ne apmokymo metodas (methodus)" [9]. Skirtumas tarp meninio („manieros") ir mokslinio („metodo") pažinimo yra tas, kad pir-

[7] *Begenau S. H.* Zur Theorie des Schönen in der klassichen deutschen Ästhetik.— Berlin, 1955.— S. 73.

[8] *Кант И.* Сочинения в 6-ти томах.— Т. 5.— С. 320.

[9] Ten pat.— P. 377.

majam būdinga jausmo vienovė, o antrasis apsiriboja medžiagos išdėstymu ir remiasi tam tikrais nustatytais principais. Ilgainiui konkretizuodamas meninį pažinimą kaip juslinį, I. Kantas ne tik nuosekliai atribojo jį nuo mokslinio, tačiau ir aiškino kaip specifinę vaizdinę išorinio pasaulio pažinimo formą, pajėgiančią išreikšti ir pažinti idėjas.

Vertinant I. Kanto meno filosofiją jos poveikio tolesnei teorinės minties raidai aspektu, ypač svarbus mokymas apie genijų ir kūrybinį procesą. Šiose artimai susijusiose teorijose aiškiai išsiskiria I. Kanto intuityvaus mąstymo galia, gebėjimas pastebėti užslėptus menininko įgimtus gabumus bei meno atsiradimo mechanizmus. Meninės veiklos praktika I. Kantui buvo palyginti tolima, todėl stebina išsamus šių problemų gvildenimas. Matyt, meninės kūrybos subjekto bei meninio talento problemas filosofas tyrė remdamasis jam gerai pažįstama moksline kūryba ir tai padėjo jam atskleisti tiek bendruosius, tiek specifinius kūrybinio proceso ypatumus.

Meno prigimties šaltinių ieškojimai atvedė I. Kantą prie meninio genijaus idėjos, kurią jis gvildeno veikiamas šviečiamosios meno filosofijos. Jam genijus — tai talentas, „prigimtinė dvasios savybė", sugebėjimas kurti tai, ko iš anksto nenumatė taisyklės. Įgimtas „originalumas", sugebėjimas laisvai panaudoti savo pažintines galias yra svarbiausia skiriamoji genijaus savybė. Atsiribodamas nuo beprasmiško originalumo, genijaus originalumą I. Kantas vadina „pavyzdiniu" matu ir taisykle jo sekėjams. I. Kanto nuomone, genijus įkūnija ne tik pavyzdinį originalumą,— jam būdingas ir vyraujantis kūrybinis pradas, atskleidžiantis menui natūralias taisykles. Vis dėlto per genijų gamta skiria taisykles ne mokslui, o dailiesiems menams. Tačiau įgimtų genijaus savybių I. Kantas nemistifikavo. Jis pabrėžė, jog subjekto kūrybiškumas privalo pasireikšti ir kitais aspektais, sąlygojančiais genialių kūrinių gimimą. Pirmiausia jam reikalingas mokyklos išugdytas talentas, padedantis rasti tokią meninę išraišką, kuri išsilaikytų prieš kritinį skonio sprendimo teismą, I. Kantas daug kalba apie mokyklos ir būtinų kūrybos taisyklių reikšmę. Šiuo požiūriu genijaus kūryba nėra laisva. Tačiau ne mažiau svarbūs ir tokie komponentai, kaip įkvėpimas, skonis, intelektas, vaizduotė, t. y. visa, kas gali kūrinį sudvasinti, kas priartina menininką prie mokslui neprieinamo gyvenimo prasmės pažinimo. Geni-

jaus menas, spontaniškai išlaisvinantis vaizduotę, duoda progą tokiam mąstymui, kuris nesukelia jokios apibrėžtos minties, t. y. jokio supratimo, galinčio būti jam adekvačiu, vadinasi, jokia kalba jis iki galo neišsemiamas ir nepaaiškinamas. Didžiausias I. Kanto genijaus koncepcijos nuopelnas, kad buvo įveikta tradicinė klasicistinė pasyvaus tikrovės mėgdžiojimo teorija ir išaukštintas kūrybinis pradas žmoguje.

I. Kantui genijus — tai pirmiausia *absoliutus kūrybinis pradas,* originalus mąstymas, aktyvus savo individualios valios mene reiškimas. Suvokdamas, kokios gali būti destruktyvios pasekmės, išlaisvinus genijaus „originalumą" ir jo „valią", I. Kantas į savo genijaus teoriją sumaniai įvedė „skonio" sąvoką. Reikšdama „visuotinį" principą, ši sąvoka sėkmingai saugojo meninę sferą nuo negatyvių genijaus voliuntarizmo ir individualizmo apraiškų. Skonis kantiškoje genijaus koncepcijoje veikia kaip socialinė ir dorovinė jėga, neleidžianti genijui savavaliauti, švelninanti audringus jo kūrybinius polėkius ir jam vadovaujanti. Skonis taipogi suteikia aiškumą ir tvarką menininko galvosenai, nukreipia jo talentą pažangios kultūros plėtojimo keliu. I. Kanto nuomone, laisvos genijaus vaizduotės ir skonio konflikto atveju tikslingiau yra apriboti laisvę ir vaizduotę (t. y. veikiau paaukoti įgimtą genialumo momentą) negu intelektą.

Gvildendamas skonio vaidmenį gimstant meno kūriniui, I. Kantas palietė emocionalių ir intelektualių pradų santykio problemą kūrybos procese. Aiškindamas meno kūrinio atsiradimą kaip nesąmoningą veiksmą, jis pabrėžė ir intelekto kontrolės bei skonio vaidmenį. Kaip tik skonis sąlygoja adekvačios kūrėjo norams meninės formos gimimą. Konstruojant meninę formą pagal skonio dėsnius, labai svarbu pirmiausia remtis spontanišku dvasinių jėgų protrūkiu, nors, kita vertus, kūrinys gali būti ir lėtų bei skausmingų, diktuojamų proto, ieškojimų rezultatas.

Priskyrimas menui savybės suaudrinti žmogaus protą bei dvasią ir prabilti tik jam būdinga specifine kalba I. Kanto meno filosofijoje yra tas vėliau išvystytas šelingiškasis leitmotyvas apie tikram menui būdingą begalybės siekimą ir jame slypintį tam tikrą „neišreiškiamumą". Čia išryškėja mintis apie principinį kūrybinio proceso neaprašomumą iš kūrėjo pozicijų. „Pats genijus,— teigė filosofas,— negali nei aprašyti, nei moksliškai paaiškinti,

kokiu būdu jis kuria meną; jis vadovaujasi gamtos sukurtomis taisyklėmis, todėl autorius, dėkingas už kūrinį savajam genijui, nežino, kokiu būdu jis savo veiksmais realizuoja idėjas, jis neišmąsto jų nei stichiškai, nei planingai ir negali jų perduoti kitiems, kad jos suteiktų jiems galią kurti panašius kūrinius" [10]. Tokia interpretacija tapo romantinių ir iracionalistinių kūrybinio proceso aiškinimų išeities tašku.

I. Kanto meno filosofija užsibaigia bendra meno rūšių klasifikacija. Ji grindžiama įvairiomis išraiškos formomis: žodžiu, gestu, tonu. Pagal tai nustatomos trys pagrindinės meno rūšių grupės: 1) *žodinis* (oratorinis menas ir poezija), 2) *vaizduojamasis*, arba *plastinis* (plastika ir tapyba), 3) *subtilaus jausmų žaismo menas* (muzika ir spalvų menas). Skirtingos meno rūšys atspindi tam tikrą žmogaus dvasiškumą. Pavyzdžiui, poezija glaudžiausiai susijusi su protu (mąstymu), vaizduojamieji, arba plastiniai, menai artimiausi intelektui, o subtilaus jausmų žaismo menas tiesiogiai veikia mūsų jausmus. Aukščiausia meno rūšimi filosofas laiko poeziją, nes joje skamba vaizduotės ir minčių laisvės vienybė.

I. Kanto estetikoje (mokymas apie skonį, grožio teorija) ir tam tikra prasme meno filosofijoje ryškėja formalistinės tendencijos. Vertindamas objekto siluetą grožio aspektu, didžiausią dėmesį filosofas skyrė jo formai, kurioje įžvelgė būsimo grožio pagrindą. Tačiau apskritai I. Kantas gražiu laikė tik tokį objektą, kurį suvokiant išnyksta „suinteresuotumas". Kai negalvojama apie tikslą, pati forma tampa tikslinga. Šis skonio sprendimas gali sutapti su grynu pasigėrėjimu formaliais daiktų ryšiais, nes „sprendimo metu gėrimasi pačia forma". Panašaus pobūdžio teiginiai vedė prie apgaulingų išvadų, apibūdinančių I. Kantą kaip nuoseklų formalistą. Pilnoje prieštaravimų kantiškoje estetikoje formalizmas, kaip teisingai yra pažymėjęs V. Asmusas, tėra eilinis jos struktūros elementas, o ne galutinė ir lemianti tiesa. Vadinasi, išvados, skelbiančios I. Kanto estetiką esant formalistine, tiesiogiai išplaukia ne iš visuminio šio filosofo mokymo supratimo, bet greičiausiai iš jo interpretavimo vėlesnėse formalistinėse koncepcijose [11]. Tai patvirtina visa I. Kanto meno

[10] Ten pat.— P. 323—324.

[11] *Асмус В. Ф.* Немецкая эстетика XVIII века.— М., 1962.— С. 190.

filosofija, siekianti įveikti vienpusiško formalistinio meno aiškinimo ribotumą. Jis rašė: „Bet kokioje dailiojo meno apraiškoje forma, esanti tikslinga stebėjimo ir vertinimo metu, labai svarbi" [12]. Kantas supranta meną kaip laisvą kūrybinės vaizduotės žaismą, linkusį į gražių ir tikslingų formų konstravimą. Jis laikė, jog šios formos yra atitrūkusios nuo konkretaus gyvenimiškojo turinio, nes priešingu atveju meninė veikla ir grožis būtų absoliučiai priklausomi nuo tikrovės. Apibrėždamas grožio esmę „grynų formų" samprata, I. Kantas siekė atskirti estetinį išgyvenimą nuo jam svetimų elementų. Ryškiausias šio laisvo grožio įkūnijimas yra stilizuotas ornamentas, muzika be teksto, t. y. formos, nesusijusios su konkrečiu turiniu. Tačiau be šio formalaus grožio, filosofas pripažino „šalia egzistuojantį grožį, kuris išreiškia ir idėjas". Tai įrodo, jog Kantas buvo atsiribojęs nuo grynojo formalizmo. Filosofo pastangos atsiriboti nuo formalistinės meno sampratos aiškios dar ir todėl, kad jis grožį laikė „gėrio ir dorovės simboliu". Formalistinės I. Kanto estetikos ir meno filosofijos tendencijos turėjo didžiulę įtaką vėlesnei estetinei ir menotyrinei minčiai. J. Herbartas, R. Cimermanas ir gausūs jų šalininkai (E. Hanslikas, K. Fydleris, A. Hildebrandas, A. Ryglis ir kt.) savo veikaluose vienpusiškai rėmėsi kantiškuoju formalizmu.

I. Kanto koncepcija, atitrūkusi nuo realios meninės praktikos, atrodo tolima šiandieninėms meno filosofijos problemoms. Nepaisant šios koncepcijos abstraktumo, polinkio į subjektyvizmą ir metafiziką (hėgeliškąja šio žodžio prasme), I. Kantas pirmiausia buvo didis originalus mąstytojas, ne tik siekęs ankstesnių estetikos bei meno filosofijos koncepcijų sintezės, bet ir papildęs jų kritinį apmąstymą daugybe naujų idėjų.

Iš turtingo I. Kanto palikimo tikslinga išskirti šiuos svarbius tolesnei meno filosofijos raidai momentus: 1) jis nubrėžė aiškias ribas tarp gnoseologijos, etikos, estetikos, įrodė, kad sąlygiškai uždaros estetikos ir jos viduje besiformuojančios meno filosofijos probleminės sritys yra svarbios sudėtinės filosofinio mokymo dalys; 2) numatė tolesnes estetikos ir meno filosofijos vystymosi tendencijas, metodiškai sujungęs skirtingas šių mokslinio pažinimo sferų grandis į vieningas sistemas ir kiekvienai iš jų suradęs struktūrą, turinį, uždavinius ir specifines pro-

[12] *Кант И.* Сочинения в 6-ти томах.— Т. 5.— С. 344.

blemas; 3) įveikė vienpusišką racionalizmą ir empirizmą, vyravusį šviečiamojoje „skonio kritikoje"; 4) susiejo estetinio sprendimo savitumą su subjekto kūrybiniu aktyvumu ir jo jausmais; 5) iškėlė skonio visuotinumo ir jo ryšio su individualiniu sprendimu problemą; 6) atskleidė meninės veiklos prigimties specifiškumo esmę ir apibūdino meną kaip specifinę žmogaus veiklos formą, gebančią išreikšti idėjas; 7) suformulavo meno teorijos kaip žaidimo pradmenis; 8) pagrindė požiūrį į meninę veiklą, kaip į dorovės simbolį, ir rutuliojo estetinio auklėjimo teorijos, siekiančios harmonijos tarp gamtos ir laisvės pasaulių, idėjas; 9) suformulavo būsimo formalizmo užuomazgas; 10) visapusiškai pabrėžė žmogaus kūrybinį aktyvumą bei sugebėjimą vertinti meninę kultūrą; 11) sukūrė sistemingo estetinės ir meno filosofijos problematikos tyrimo principus, kurie itin išryškėjo F. Šelingo, G. Hėgelio, A. Šopenhauerio veikaluose.

„Sprendimo galios kritika",— rašė V. Vindelbandas,— baigiamoji kantiškosios minties statinio plyta, kartu yra ir galingas kertinis akmuo vėlesnėms statyboms, kurias vykdė jo šalininkai, nes visa, ką mąstydamas užfiksavo I. Kantas, per laimingą atsitiktinumą pasirodė esą gyvybiškai aktyvūs duotos tikrovės pradmenys. XVIII a. pabaigoje visame Vokietijos kultūriniame gyvenime nebuvo kito tokio veikalo, kuris būtų buvęs taip reikšmingas kaip šis. Jis atspindėjo svarbiausią ir reikšmingiausią vokiečių kultūrinio gyvenimo momentą" [13].

I. Kanto estetika ir meno filosofija turėjo didelę įtaką tiek XVIII a. Vokietijos dvasiniam gyvenimui, tiek ir XIX a. teorinės minties apie meną raidai. Ji pažadino estetinio mąstymo poreikį įvairiuose švietimo ir kultūros centruose. Tarp kitų mokslų estetika ir meno filosofija įgauna vis didesnę autonomiją. Jomis ima domėtis daugelis įžymių to meto vokiečių kultūros atstovų. Tolesnei I. Kanto idėjų raidai, be abejo, didelę įtaką turėjo F. Šilerio, J. V. Gėtės bei Jėnos romantikų veikla. F. Šelingo nuomone, I. Kanto „Sprendimo galios kritika" tarp kitų mąstytojo veikalų yra išminties viršūnė. Šis kūrinys visą gyvenimą G. Hėgeliui buvo parankinė knyga.

I. Kanto idėjų įtakoje Vokietijoje gimė daugelis koncepcijų, pretenduojančių į šio mąstytojo darbų interpre-

[13] *Виндельбанд В.* История новой философии.— СПб, 1905.— Т. 2.— С. 142.

taciją, plėtojimą ir permąstymą. Artimiausi I. Kanto šalininkai (J. G. Fichtė, F. Šileris, R. Šelingas, Jėnos romantikai) meninėje estetinėje veikloje įžvelgė galimybę įveikti mus supančio pasaulio prieštaravimus bei išreikšti būtinybės ir laisvės idealus, idealių ir realių pradų vienovę, visiškai neįmanomą kitoje srityje. Toks požiūris išplėtė meninės sferos įtaką spekuliatyvinėms vokiečių klasikinio idealizmo koncepcijoms. Meninės kūrybos teorinio pagrindimo būtinybę giliau ir filosofiškiau ėmė suvokti įvairių meno sričių atstovai, vis labiau stiprėjo filosofinės problematikos estetizacija. Tiek estetika, tiek joje besivystanti meno filosofija pripažįstama svarbiomis filosofinio pažinimo dalimis.

Pirmasis I. Kanto šalininkas, turėjęs didelę įtaką tolesnei meno filosofijos raidai, buvo J. G. Fichtė. Paveiktas I. Kanto subjektyvizmo ir asmenybės kūrybinio aktyvumo idėjų, meninėje sferoje jis įžvelgė jėgą, vienijančią asmenybės „aš" ir aplinkinį pasaulį. Todėl, pasak J. G. Fichtės, menas kartu su dorove yra svarbiausi fenomenai, padedantys formuoti tobulą žmogų. „Menas,— teigė J. G. Fichtė,— formuoja ne tik mokslininko protą, ne tik širdį, bet kaip liaudies dorovės auklėtojas jis formuoja visą žmogų, nes veikia ne tik protą ar širdį, bet ir dvasinius sugebėjimus apskritai; tai kažkas trečias, gimstantis iš abiejų pirmųjų. Jo funkcijas turbūt gražiausiai būtų galima nusakyti tokiais žodžiais: „transcendentinį požiūrį paverčia paprastu" [14].

J. G. Fichtės pastangos susiaurinti estetiškumą iki meniškumo buvo vaisingos tolesnei meno filosofijos raidai. Jėnos romantikai ir F. Šelingas užčiuopė šią fichtiškosios filosofijos tendenciją ir visokeriopai ją išplėtojo.

## F. ŠILERIO IR J. V. GĖTĖS FILOSOFINIO IR MENINIO MĄSTYMO SINTEZĖS IEŠKOJIMAI

Pokantinės meno filosofijos kryptį nulėmė noras įveikti kantiškosios meno filosofijos spekuliatyvumą, teorinę mintį glaudžiau susieti su realia menine kūryba. Svarbų žingsnį šia linkme žengė I. Kanto amžininkai F. Šileris

[14] История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли.— М., 1967.— Т. 3.— С. 148.

ir J. V. Gėtė, sugebėję sušvelninti „Sprendimo galios kritikos" rigorizmą. Jie siekė tvirtos filosofinio ir meninio mąstymo sintezės, ir tai padėjo jiems, pasitelkus istorizmo principus, įveikti kantiškąjį subjektyvumą ir antinomijas.

Frydricho Šilerio (1759—1805) meno filosofija, kitaip negu kantiškoji, neturi sudėtingų teorinių konstrukcijų ir yra geriau suprantama vokiečių humanitarinei inteligentijai. Kūrybiškai įsisavindamas ir panaudodamas savo kūriniuose I. Kanto idėjas, F. Šileris joms įkvėpė subtilaus meniškumo dvasią. V. Vindelbandas pagrįstai svarbiausiu F. Šilerio nuopelnu laikė tai, kad jis pirmasis nurodė kelią, kuriuo visą dešimtmetį lygiagrečiai žengia poetinė ir filosofinė vokiečių liaudies kūryba. F. Šileris sugebėjo įžvelgti I. Kanto ir J. V. Gėtės idėjų esmę, jas sujungė, nepaisydamas jų prieštaravimų, ir šios sintezės pagrindu sukūrė naują tobulumo idealą [1]. Iš tiesų dvasinė F. Šilerio evoliucija vyko tarp dviejų traukos polių — filosofiško I. Kanto ir poetiško J. V. Gėtės. I. Kantas jam teikė galingus teorinio mąstymo impulsus, griežtas pareigos, moralės nuostatas, o J. V. Gėtė, atvirkščiai, veikė jį savo meniniu pasaulio suvokimu.

Įveikdamas juos skiriantį atstumą, F. Šileris sujungė kantiškąjį moralizmą su šviesiu J. V. Gėtės požiūriu į pasaulį. Ši „kompromisinė" jaunojo F. Šilerio pozicija neretai kėlė abipusį nepasitenkinimą. Tačiau logiška vokiečių meno filosofijos raida šiame etape nulėmė, kad įsivyravo J. V. Gėtės idėjos, o kantiškasis moralizmas estetizmo idėjų sklaidos fone prarado savo reikšmingumą.

Kalbėdamas apie kantiškosios estetikos prieštaravimų „panaikinimą", G. Hėgelis teisingai pažymėjo, jog F. Šilerio įžvalgaus ir filosofinio proto meninis pajautimas anksčiau už filosofiją sukilo „prieš abstrakčios minties ir beformio intelekto sudievinimą" [2]. F. Šilerio asmenybė bei jo veikalai suvaidino svarbų vaidmenį formuojantis vėlesnei meno filosofijai, kurioje vis silpnesnė darėsi spekuliatyviųjų konstrukcijų įtaka ir ryškėjo glaudus teorinės minties ryšys su realia meno praktika. F. Šileris pirmasis rimtas I. Kanto meno filosofijos šalininkas, todėl ir jo kantiškųjų idėjų suvokimas ir interpretacija turėjo reikšmę meno filosofijos raidai. F. Šilerio meno filo-

[1] Виндельбанд В. История новой философии.— Т. 2.— С. 214.
[2] Гегель Г. В. Ф. Эстетика.— М., 1968.— Т. I.— С. 66.

sofija buvo Vokietijoje pirmasis, nors ir iki galo nerealizuotas, mėginimas sujungti į vieningą sistemą meno filosofijos menotyrinę ir filosofinę pakraipas: Jo siekimas išsiveržti iš kantiškųjų antinomijų pasaulio, subjektyvaus idealizmo transformavimas į objektyvų, ryškūs istorizmo elementai istorinių meno raidos formų ir kūrybinių metodų tyrimuose turėjo didelę įtaką Jėnos romantikams, F. Šelingui, G. Hėgeliui.

F. Šilerio meno filosofijos raida kupina netikėtų posūkių. Nors svarbiausi jo veikalai, gvildenantys meno filosofijos problemas („Apie tragiškumą mene", 1791—1793, „Laiškai apie estetinį auklėjimą", 1793—1794, ir „Apie naiviąją ir sentimentaliąją poeziją", 1795), buvo sukurti palyginti per trumpą laiką, tačiau skaitytoją stebina jo dvasinės evoliucijos nuoseklumas, glaudus gvildenamų problemų ryšys su to meto aktualijomis. Mat F. Šilerio meno filosofija formavosi Prancūzijos didžiosios revoliucijos pakilimo ir triumfo dienomis.

Ankstyvuosiuose F. Šilerio veikaluose ryški Švietimo epochos moralistų (D. Loko, A.. Šafstberio, Ž. Ž. Ruso) įtaka. Tai nulėmė dualistinę idealaus ir realaus, dvasios ir kūno, meninių vertybių priklausomybės nuo etinių sampratą. Tačiau kitaip negu jo pirmtakai, kurie įveikdavo šias antinomijas, suvesdami jas į harmoningos visatos tobulumą (A. Šaftsberis), F. Šileris suvokė išorinio pasaulio prieštaringumą kaip neišvengiamą tragišką likimą. Vidinis protestas ir nepasitenkinimas likimu pastūmėjo jį į „Audros ir veržimosi" („Sturm und Drang") judėjimą, kurio šalininkai, perėmę humanistinį Švietimo epochos patosą, polemizavo su klasicizmo estetikos normatyvizmu ir racionalizmu. „Audros ir veržimosi" judėjimas buvo stichinis genijų maištas prieš niūrią kasdienybę ir prieš visus kūrybinės asmenybės apribojimus. G. A. Korfo žodžiais tariant, tai pirmasis to subjektyvumo „prasiveržimas", kuris savo grynu pavidalu pasireiškia tik romantizme [3]. Tačiau F. Šileris iki pat gyvenimo pabaigos taip ir nepajėgė įveikti šio jau ankstyvoje jaunystėje išryškėjusio savo sąmonės „skilimo" ir todėl vientisumo suvokimas jam visuomet asocijavosi su prieštaringų jėgų kovos pusiausvyrą.

1787 m. F. Šileris susipažįsta su I. Kanto kūriniais. Tada ir prasideda naujas jo estetinės minties raidos eta-

[3] *Korff H. A.* Geist der Goethezeit.— Leipzig, 1964.— Bd. 1.— S. 45.

pas — jis atitolsta nuo maištingų jaunystės idėjų ir savaip priima kantiškosios filosofijos idėjas. Kiek vėliau, išėjus I. Kanto „Sprendimo galios kritikai", jis tapo aistringu šių idėjų propaguotoju. Jam artimas požiūris į meną kaip veiklą, galinčią pakilti iki idėjų išraiškos, estetinio sprendimo nesuinteresuotumo principas, grožio kaip jungiančios grandies tarp proto ir jausmų samprata, mokymas apie genijų ir „žaidimo" teoriją. Estetinėje veikloje jis mato galingą jėgą, galinčią sujungti išsiskyrusias žmogaus veiklos teorinę ir praktinę puses. Jis plėtoja kantiškąją tezę apie estetinį santykį su pasauliu kaip kelią, padedantį įveikti gamtos ir dvasios, laisvės ir būtinybės, jausmo ir intelekto antagonizmą, kaip kelią, vedantį į vientisos ir harmoningos asmenybės ugdymą.

Tačiau F. Šileris buvo ne tik aistringas kantiškųjų idėjų šalininkas, bet ir originalus mąstytojas. Jis labiau už savo mokytoją išaukštino „išperkamąją" meno paskirtį. Menas, kaip teisingai yra pasakęs G. Lukačas, F. Šilerio kūriniuose įgauna šelingiškąjį pavidalą — „virsta tokiu tiesos pažinimo instrumentu, kuris yra nepasiekiamas paprastam žmogiškajam pažinimui" [4]. „Laiškai apie estetinį žmogaus auklėjimą", paties jų autoriaus pripažinimu, „remiasi kantiškaisiais principais". Neabejodami šio prisipažinimo nuoširdumu, turime patikslinti: įgyvendindamas savo siekius, F. Šileris mėgino įveikti I. Kanto mąstysenai būdingą atotrūkį tarp idealo ir realybės. Jungiamąja grandimi tarp šių dviejų sferų jis laikė *meną*, kuriam suteikia galimybę harmonizuoti visa tai, kas egzistuoja atskirai visose kitose gyvenimo srityse. Toks požiūris daro *meną centrine F. Šilerio estetinės koncepcijos grandimi.*

Sekdamas I. Kantu, F. Šileris išskyrė žmoguje du pradus: jausmus ir protą. Pirmasis reiškiasi „jausminio polėkio", o antrasis — „polėkio kurti formas" pavidalu. Šie du skirtingi polėkiai tarsi susilieja „žaidimo polėkyje", kuris virsta giliuoju meninės veiklos šaltiniu, stimuliuojančiu visapusišką asmenybės vystymąsi. Žaidimo polėkio objektu tampa „gyvas vaizdinys" — sąvoka, atspindinti tas estetines daiktų ir reiškinių savybes, kurias organiškai jungia „grožis". F. Šilerio nuomone, iš visų žmogaus būsenų tik žaidimas padaro žmogų tobulą ir atskleidžia jo

[4] *Лукач Г.* Шиллер как эстетик // В кн.: *Шиллер Ф.* Статьи по эстетике.— М.— Л., 1938.— С. XIX.

dvilypę prigimtį, nes „*malonumo, gėrio ir tobulybės* siekimu žmogus parodo tik savo rimtumą, o grožiu jis žaidžia" [5].

Taigi F. Šilerio meno filosofijoje vieną iš pagrindinių vaidmenų atlieka „žaidimas", kaip priešprieša visoms kitoms utilitarinės veiklos formoms. Žaidimas čia suvokiamas kaip visiškai laisva betikslė kūrybinių žmogaus jėgų sklaida, iš kurios gimsta grožis, realizuotas skirtingomis meno formomis. „Žmogus,— aiškina F. Šileris,— žaidžia tik tuomet, kai jis yra žmogus tikrąja šio žodžio prasme, o žmogumi jis būnā tik tuomet, kai žaidžia" [6]. Vadinasi, žaisdamas žmogus kuria aukščiausią estetinę tikrovę ir patį save kaip visapusiškai išsivysčiusią harmoningą asmenybę. Iš žaidimo gimsta „estetinė regimybė", kuri kartu su žaidimu atskleidžia tikrąją meno fenomeno esmę. „Estetinė regimybė" reiškiasi kitaip negu tikrovė ir tiesa, ji taipogi nėra loginė regimybė. Estetinė regimybė — tai pirmiausia „žaidimas". Žaidimo polėkis stimuliuoja kūrybinę žmogaus veiklą.

Meninėje kūryboje F. Šileris, kaip ir I. Kantas, akcentuoja ne pasyvų gamtos pamėgdžiojimą, o aktyvų, kūrybišką tikrovės interpretavimą. Šis aktyvaus meninės sąmonės vaidmens iškėlimas F. Šilerio veikaluose dar nėra individualizmas ir voliuntarizmas, nors tie keliai, kuriais, aukštindami genialumą, vėliau pasuko Jėnos romantikai, F. Šelingas ir A. Šopenhaueris, čia jau nužymimi. F. Šileris propagavo besąlygišką menininko laisvę ir jo teisę transformuoti tikrovę meno kūrinyje. Mene jis pripažino besąlygišką formos prioritetą prieš turinį ir meninės formos išlaisvinimą siejo su „grožio pasaulio ribų išplėtimu". „Tikrai tobulame meno kūrinyje,— rašė F. Šileris,— viską sąlygoja forma ir niekas nepriklauso nuo turinio... tikros estetinės laisvės galima tikėtis tik iš formos... tikroji meno paslaptis — menininko sugebėjimas pasitelkus formą panaikinti turinį" [7]. Tačiau šis retoriškas F. Šilerio formalizmas blėsta, kuomet jis samprotauja apie „didingą" turinį, kuris dėl savo svarbumo pajungia savo tikslams meninę formą. Grožis čia suvokiamas kaip „objektyvus" laisvos žmogaus kūrybinės veiklos rezultatas, gimstantis iš turinio ir formos harmonijos. Šile-

[5] *Шиллер Ф.* Собрание сочинений.— М.—Л., 1957.— Т. 6.— С. 325.

[6] Ten pat.— P. 335.

[7] Ten pat.— P. 325—326.

riškoji žaidimo teorija ir artimai susijusi su ja meninės kūrybos koncepcija pirmiausia siekė įveikti žmogaus sąmonės skilimą, atkurti žmogaus asmenybės vientisumą.

„Laiškuose apie estetinį žmogaus auklėjimą" F. Šileris teisingai parodė kapitalistinių santykių priešiškumą kūrybiniams asmenybės polėkiams ir menui. Lygindamas antikinę ir savo meto kultūras, jis svarsto apie asmenybės dvilypumo priežastis. F. Šileris, kurį smarkiai veikė J. J. Vinkelmano „elinomanija", idealizavo antikinį meną. Jo nuomone, antikos menininko pasaulėjautai būdinga jausmo ir proto harmonija, padedanti jam natūraliai atskleisti savo kūrybines galimybes. Merkantilizmu užsikrėtusioje savo laikmečio kultūroje F. Šileris matė šios žmogaus asmenybės pirmapradės harmonijos irimą.

Jaunystėje žmogaus sąmonės vientisumo atkūrimo viltis F. Šileris siejo su Prancūzijos didžiąja revoliucija, kuri, kaip jam tuomet atrodė, turėjo sugriauti seną valstybinį žmogaus išnaudojimo mechanizmą ir suteikti galimybę žmogaus kūrybinei laisvei. Tačiau dramatiška, pareikalavusi daugybės aukų šios revoliucijos eiga pakeitė jo pasaulėžiūrą. Sukrėstas jakobinų teroro, F. Šileris išsižadėjo revoliucinio būdo spręsti socialinius prieštaravimus ir nusprendė, jog šiuolaikinis žmogus dar nėra doroviškai subrendęs ir negali pateisinti į jį dedamų vilčių. Jis skelbė, kad revoliucinis valstybės pertvarkymo kelias yra „nesavalaikis", o kiekviena su juo susijusi viltis — „chimeriška", todėl ieškojo kitų žmogaus ir visuomenės pertvarkymo kelių.

Esamoms problemoms spręsti kelio F. Šileris ieškojo savo pirmtakų idėjose. Antai iš anglų švietėjų jis perėmė estetinio auklėjimo koncepciją, o iš prancūzų švietėjų — tikėjimą meno galia pertvarkyti pasaulį. Šios idėjos siejosi su kantiškuoju žmogaus kūrybinio prado išaukštinimu ir požiūriu į estetinę veiklą kaip į tokią ypatingą žmogaus veiklą, kuri sugeba įveikti atotrūkį tarp proto ir jausmų, pakilti iki idėjų raiškos lygio. Kita vertus, savarankiškos F. Šilerio koncepcijos formavimasis neatsiejamas ir nuo išsilaisvinimo iš I. Kanto idėjų įtakos.

F. Šilerio mąstysenoje pirmiausia išryškėja naujas požiūris į estetikos ir etikos santykius. Jis laiko meną dorovingumo mokykla, galinčia švelninti žmonių papročius ir panaudoti juos visuomeniniame gyvenime. Toks požiūris į meno ir moralės santykius daug artimesnis anglų švietėjams ir J. G. Fichtei negu I. Kantui. Pastarasis in-

terpretuoja teorinę (mokslas) ir estetinę (menas, skonis) sferas kaip neutralias etinės (gėrio) sferos atžvilgiu. Šis estetinės sferos atskyrimas nuo moralės nepatenkino F. Šilerio, kuriam estetiškumas neatskiriamas nuo kilnių etinių principų. Tačiau praturtinus estetinę sferą moraliniu turiniu ir suteikus jai savarankiškumo, „etinis principas" sukyla prieš estetinės sferos valdžią ir apriboja pastarosios galią. Skelbęs absoliutų estetinės sferos pirmumą, F. Šileris negali sutikti su tokia moralinio principo „savivale". Todėl pripažinęs, jog I. Kanto estetinės sferos atribojimas nuo etinės yra teisingas, jis mėgino pašalinti šį prieštaravimą, išaukštindamas visuomeninę meno paskirtį.

Čia mes palietėme jautriausią šileriškosios meno filosofijos vietą, priartėjome prie jėgos, kuri, anot F. Šilerio, gali pakeisti prieštaravimų draskomą pasaulį. Vienintelė revoliucinio visuomenės pertvarkymo alternatyva — ne religinis ar moralinis pradas, o *menas* ir *estetinis auklėjimas*. Kitaip negu I. Kantas, kuris tiki, jog siekimas realius prieštaravimus tarp „moralumo" ir „natūralumo" įveikti meno keliu yra „iliuzorinis", F. Šileris, įtvirtindamas kosminę meno galią, žengė nepalyginamai toliau už savo mokytoją. Jis skelbė panestetinę tezę, kad „grožis atveria vienintelį kelią į laisvę". Šis teiginys rodo šileriškosios minties utopiškumą, nes suteikia menui pernelyg didelę jėgą, kuri turinti įveikti realius prieštaravimus tarp žmogaus siekimų harmoningai vystytis ir tikrovės.

1794 m. užsimezgė artima F. Šilerio draugystė su J. V. Gėte. Prasidėjo naujas, vadinamasis „Veimaro klasicizmo" laikotarpis, per kurį F. Šileris galutinai išsivadavo iš I. Kanto įtakos. Svarbiausiame savo veikale „Apie naiviąją ir sentimentaliąją poeziją" jis siekė išryškinti specifinius savo laikmečio meno, kurį, priešpriešindamas antikiniam „naiviajam" menui, kvalifikavo kaip „sentimentalųjį", bruožus. Šiuo siekimu atskleisti istorinį atskirų epochų meno savitumą F. Šileris priartėja prie J. J. Vinkelmano. Tačiau kitaip negu pastarasis, F. Šileris savo požiūriu daug nuoseklesnis. Jis tarsi susumuoja šimtmetį trukusias diskusijas apie du skirtingus meninės kultūros tipus, t. y. *antikinės* ir *šiuolaikinės*, rezultatus. Istorinę „naiviojo" (antikinio) poeto savitumą jis mato „santaikoje su savimi". Tai ir nulėmė jo santykių su supančiu pasauliu harmoniją, emocionalumo vengimą ir objekty-

vumo siekimą. Šiuolaikinis „sentimentalus" poetas jau galutinai praranda antikinei sąmonei būdingą idealo ir realybės vienovę. Jo kūriniuose vyrauja dramatiška vidinio pasaulio refleksija, siekimas subjekte matyti objektą.

Pabrėždamas šiuolaikinio pasaulio prieštaringumą, F. Šileris pagrįstai sieja su juo naujųjų poetų „subjektyvumą". Tų poetų, kurie, pasinėrę į savo vidinį pasaulį, nuolatos blaškosi tarp skurdžios realybės ir nepasiekiamo idealo. „Gamta,— rašė F. Šileris,— suteikia žmogui vidujinį vientisumą, menas gi jį suskaldo, sudvejina, ir vientisumą jis susigrąžina padedamas idealo" [8]. Vadinasi, antikinėje epochoje, kuri pasižymėjo žmogaus santykių su išoriniu pasauliu harmonija, poetas, vadovaudamasis savo „natūraliais jausmais", nesąmoningai siekė atspindėti tikrovę, o šiuolaikiniai poetai, kreipdami savo akis į idėjų pasaulį, vis aiškiau suvokia, kad jų siekių įgyvendinimas įmanomas tik vaizduojant „idealą". Čia F. Šileris su dideliu įžvalgumu pažymi to meto visuomenės svetimumą menui ir naujųjų meninių idealų įgyvendinimo utopiškumą.

Taigi, išskirdamas meną į „naivųjį" (vaizduojantį pasaulį tokį, koks jis yra)" ir „sentimentalųjį" (įkūnijantį subjektyvius geidžiamus idealus —„tai, kas turėtų būti"), F. Šileris teigė, kad tai lemia meno santykis su gamta ir idealu. Šių meno formų apibūdinimui jis pirmą kartą panaudojo „realizmo" terminą ta prasme, kaip mes jį šiandien suprantame. F. Šileris manė, kad turės atsirasti naujas, tobulesnis meninis metodas, kuriame realūs ir idealūs pradai, forma ir turinys susilies į viena. Kartu jis iškėlė istorinio kiekvienos epochos meno savitumo idėją, pabrėždamas jo glaudų ryšį su socialiniais ir dvasiniais epochos bruožais, ir parengė dirvą gilesniam *istorinių meno raidos dėsningumų* suvokimui.

F. Šileris ne tik aukštino meną, tyrinėjo istorinius jo raidos formų savitumus ir svarstė mokslines meno filosofijos funkcijas, bet ir skelbė meninio bei teorinio pažinimo vienybės idėją, tikėjo, jog tik meno filosofija gali atskleisti menininkui meno pasaulio paslaptis ir padėti jam įgyvendinti savo kūrybinius siekius. Šis susižavėjimas meno filosofija paliko ženklų pėdsaką F. Šilerio pasaulėžiūroje ir kūryboje. Tačiau ilgainiui tikėjimas abso-

[8] Ten pat.— P. 410.

liučia meno filosofijos galia ėmė blėsti. Jau „Laiškuose apie estetinį auklėjimą" jis ima abejoti, ar remiantis meninės veiklos rezultatais galima konstruoti mokslo kriterijus atitinkančią meno filosofiją. F. Šileris vis giliau suvokia, jog stebėtojiška spekuliatyvinė meno filosofija dar nepajėgi pakilti aukščiau paviršutiniško atskirų meno reiškinių gvildenimo. Juo labiau negali teoriškai aprėpti bendriausių meno dėsningumų ir pateikti jų griežtam „visuotinių" mokslinių kriterijų teismui. Nenuostabu, kad, praslinkus dar keleriems metams, laiške V. Humboltui F. Šileris jau atvirai išreiškė savo abejones dėl spekuliatyvios meno filosofijos gebėjimo ko nors išmokyti menininką. „Nesistebėkite, mielas drauge,— rašė jis,— kad aš dabar matau atotrūkį, netgi prieštaringumą tarp mokslo ir meno — kitaip negu buvau linkęs manyti prieš kelerius metus. Kaip tik dabar, kai visa mano veikla krypsta į kūrybą, aš kasdien jaučiu, kaip mažai poeto kūrybai padeda bendros abstrakčios sąvokos, ir šitaip nusiteikęs retkarčiais visai išsižadu filosofijos, net esu pasirengęs atiduoti visa, ką žinau aš ir ką žino kiti apie estetikos pagrindus, už vieną vienintelį empirinį laimėjimą, už vieną kokį nors amatininkišką išradimą" [9]. Suvokimas, koks nevaisingas spekuliatyvus teoretizavimas, kad jis nutolęs nuo aktualaus meno proceso, uždavinių sprendimo, kėlė F. Šileriui nusivylimą teorinėmis konstrukcijomis ir artino jį prie J. V. Gėtės.

Johano Volfgango Gėtės (1749—1832) fenomenas — vienas iš mįslingiausių meno raidos ir jo teorinio apmąstymo reiškinių. Nors ir būdamas kiek nuošaliau nuo svarbiausio teorinių minčių apie meną srauto, jis ilgą laiką vaidino svarbų vaidmenį dvasinės vokiečių kultūros raidoje. Būdingas akylumas padėjo jam objektyviai vertinti svarbiausius vokiečių meno filosofijos posūkius. Jo blaivūs meninio proceso ir teorinės minties raidos vertinimai, neretai išsakomi sparnuota fraze ar ironiška pastaba, padėjo amžininkams išvengti kraštutinumų ir kartu kreipė meno filosofijos raidą perspektyvia linkme.

Tikrąją J. V. Gėtės ir jo iškeltų idėjų reikšmę galime suvokti tik labiau įsigilinę į vokiečių meno filosofijos raidą. Jos analizė padeda mums suprasti, kad daugelis svarbiausių idėjinių gijų, vedančių nuo Baumgarteno— Kanto ir su jais polemizuojančių Vinkelmano—Lesingo

[9] *Шиллер Ф.* Собрание сочинений.— М., 1957.— Т. 7.— С. 503.

tradicijų, susipina J. V. Gėtės veikaluose. „Gėtės reikšmės savitumas,— nurodo K. Gilbert ir H. Kūnas,— yra tas, kad estetikos istorijoje jis atliko dvejopą vaidmenį, būdamas tuo pat metu šio mokslo raidos ir subjektu, ir veiksniu. Poetiniai J. V. Gėtės kūriniai ir pati jo asmenybė pateikia mums daug aiškesnę meno sampratą, negu jo teoriniai apmąstymai" [10].

Palikę nuošalyje polemišką K. Gilbert ir H. Kūno pastabą dėl teorinių J. V. Gėtės tyrinėjimų reikšmės, pamatysime, jog didysis vokiečių poetas sugebėjo itin nuodugniai ištirti menų pasaulio paslaptis, gerai suvokė šio pasaulio esmę ir prasmę. Jis kartais ir pats prisipažįsta, jog iš daugybės jo interesų sferų būtent meninis pasaulio pažinimas labiausiai atitinka jo polinkius. Trokštantis žinių ir niekuomet nenurimstantis didžiojo poeto mąstytojo protas nuolat krypo į esminių meno filosofijos problemų sprendimą. Jis nemėgino susisteminti, sujungti į vientisą meno filosofiją daugybės apmąstymų, fragmentiškai išblaškytų jo menotyriniuose, literatūros ir kritikos darbuose, dienoraščiuose, laiškuose ir meno kūriniuose. J. V. Gėtė neslėpė savo ironiško požiūrio į tuos mąstytojus, kurie kamuojasi kurdami pernelyg mįslingas sistemas, mėgina išreikšti abstrakčiomis sąvokomis tai, kas vadinama „grožiu". Sistema jo nedomino. Grožis jam neišsakomas ir daugialypis kaip ir pati gamta —„pirmapradis fenomenas". „Menas,— rašė J. V. Gėtė,— nenusakomo prado išraiška, todėl ir paikas atrodo bet koks mėginimas jį išreikšti žodžiais. Tačiau, kai mes visgi mėginame tai padaryti, protas mūsų tiek daug laimi, jog visos mūsų pastangos visiškai pasiteisina" [11].

Kitaip negu F. Šileris, kuris, aukštindamas mesijietiškąją meno reikšmę, atitrūko nuo tikrovės ir nutolo į idėjų pasaulį, J. V. Gėtė visuomet jaučia potraukį tiesioginiam kontaktui su tikrove. Jo racionali mąstysena tarsi evoliucionuoja I. Kanto idėjų linkme. Gyvenimo pabaigoje, peržvelgdamas savo veiklą, J. V. Gėtė prisipažįsta, kad jaunystėje jį veikė J. J. Vinkelmano ir G. E. Lesingo idėjos, o subrendęs domėjosi I. Kantu, kurio meno filosofijoje jį žavėjo požiūris į meną kaip veiklą, pagrįstą tikslingumo principais, pažintinio meno vaidmens ir kūrybinio prado žmoguje išaukštinimas. Šis meno sutapa-

[10] *Гильберт К. и Кун Г.* История эстетики.— М., 1960.— С: 366.
[11] *Гете И. В.* Собрание сочинений.— М., 1937.— Т. 10.— С. 718.

tinimas su tikslinga veikla sąlygoja objektyvų tikrovės suvokimą ir padeda J. V. Gėtei įtvirtinti realistines meno tendencijas. Jei I. Kantas ir juo sekęs F. Šileris, gvildendami meninės veiklos specifiką, pabrėžė idealų, „žaidybinį" meno pobūdį, tai J. V. Gėtė jį vertino kaip nepaprastai svarbų visuomeninį reiškinį. Taip gimė gėtiškoji mintis: jeigu menas „žaidimas", tai jis gali būti tik „aukščiausių" dvasinių jėgų žaidimas. Mene jis įžvelgė galingą jėgą, iš pagrindų keičiančią žmogų, išaukštinančią jo būtį.

Suvokęs ankstesniųjų Švietimo amžiaus ir romantikų teorijų neapibrėžtumą, vokiečių klasikinio idealizmo atstovų meno filosofijų metafiziškumą ir spekuliatyvumą, J. V. Gėtė stengėsi atsikratyti pirmtakų ir amžininkų koncepcijoms būdingų trūkumų. Iš išorės nesisteminga ir fragmentiška J. V. Gėtės mąstysena apima gan vientisą meno filosofiją, kuri gvildena daugelį tradicinių problemų, meno santykį su tikrove, socialinio meno apsprendžiamumo, genijaus, kūrybinio proceso, meninio stiliaus, daugelį kitų problemų, nors poeto požiūris į jų sprendimą neretai keičiasi. Apskritai „Gėtės epochos" vokiečių kultūra pasižymi daugybės prieštaringų idėjų, ryškių asmenybių, skirtingų teorinių pakraipų kova. Todėl ir J. V. Gėtės meno filosofija nuolat papildoma naujausiais vokiečių teorinės minties laimėjimais ir atspindi svarbiausius vokiečių meninės sąmonės raidos kelius. Kai aštuoniasdešimtmečiui J. V. Gėtei kas nors primindavo, kad jis kartais išsako mintis, visiškai priešingas toms, kurios rutuliojamos jo ankstyvuosiuose kūriniuose, poetas sakydavo, jog kasdien siekiąs mąstyti kitaip jau vien todėl, kad nebūtų nuobodus. Tik nuolatinis atsinaujinimas ir kitimas, pasak jo, yra tikrosios išminties pasireiškimas ir vienintelis kelias į tiesą. „Tapsmas" J. V. Gėtei visada svarbiau už fiksuotas ir nusistovėjusias vertybes.

Jaunystėje studijuodamas Strasburgo universitete, J. V. Gėtė gerai susipažino su prancūzų kultūra. Veikiamas savo vyresniojo draugo J. Herderio šturmeriškų idėjų, propagavo rusoistinį gamtos, jausmingumo ir natūralumo kultą. „Audros ir veržimosi" judėjimas, kurio šalininkais tapo jaunieji J. V. Gėtė ir F. Šileris, siekė išsilaisvinti iš feodalinių atsilikusios Vokietijos varžtų ir įtvirtinti laisvės idealus. Šturmeriškų J. V. Gėtės siekių savitumas reiškėsi tuo, kad jis ignoravo klasikos idealus ir gilinosi į gamtos paslaptis. Šiuo metu pagrindinis

J. V. Gėtės mąstysenos bruožas yra materialistinis panteizmas. Kitaip negu vokiečių klasikinio idealizmo atstovams, J. V. Gėtei gamta, realus pasaulis yra teorinių apmąstymų apie meną išeities taškas.

Vėliau J. V. Gėtę veikė J. J. Vinkelmano ir G. E. Lesingo idėjos, ir jis pasuko naujų idealų ieškojimo linkme. „Veimaro klasicizmo" laikotarpiu buvo susižavėjęs antikiniu menu, propagavo jo principus ir siekė teoriškai įteisinti naujus meninius principus. Senovės graikų mene, kaip ir F. Šileris, aukštino to meto pasaulyje prarastą vientisos ir harmoningos asmenybės idealą. Perskaitęs F. Šilerio „Laiškus apie estetinį žmogaus auklėjimą", viename iš savo laiškų draugui J. V. Gėtė pripažįsta, kad juose yra daug jam artimų minčių. „Antrą kartą,— rašo jis,— aš skaičiau juos, turėdamas praktinį tikslą ir ieškojau, ar surasiu ką nors, kas galėtų mane, veiklos žmogų, išmušti iš pasirinkto kelio, tačiau perskaitęs pajutau, kad čia tarsi patvirtinamos mano mintys" [12].

Iš tiesų abu jie, siekdami įveikti šviečiamosios ideologijos ribotumą, pastebėjo gimstančių jų akyse kapitalistinių gamybinių santykių priešingumą kūrybinei asmenybei. Tačiau tarp jų yra ir tam tikrų skirtumų. F. Šilerio išeities taškas — subjektyvus, jam būdingas jausmo vyravimas. J. V. Gėtė priešingai nuosekliai laikėsi objektyvumo ir rėmėsi protu. Tačiau šie skirtumai gan sąlygiški, nes F. Šilerio „subjektyvumas" daug artimesnis J. V. Gėtės „objektyvumui", negu Jėnos romantikų „subjektyvumo kultui".

J. V. Gėtė domėjosi ir Jėnos romantikų teorijomis bei kūryba. Jo santykiai su romantizmu gana sudėtingi. Jų negalima paaiškinti dažnai cituojamais poeto aforizmais: „Klasikinis — sveika, o romantinis — liguista" arba „Romantizmas jau nusirito į bedugnę, negalima įsivaizduoti nieko bjauresnio už jo naujausius kūrinius" [13]. Klasikinių idealų veikiamam ir visur vertinusiam saikingumą J. V. Gėtei iš tiesų svetimas romantikų jausmingumas, misticizmas, sentimentalumas, jų bėgimas nuo tikrovės. Nepaisant esminių skirtumų, tarp jų yra ir daug bendro, pavyzdžiui, polinkis į universalumą, žavėjimasis gamta, požiūris į meną kaip į jėgą, galinčią įveikti asmenybės skilimą. Juos sieja dėmesys vidiniam, dvasiniam žmogaus

[12] Гете и Шиллер. Переписка.— М.— Л., 1957.— Т. I,— С. 25.
[13] *Гете И. В.* Об искусстве.— М., 1975.— С. 591.

gyvenimui, siekimas geriau pažinti skirtingas kultūrines tradicijas, domėjimasis nacionalinėmis meno formomis, „praeities" kultūrų palikimo ir fantastinių elementų naudojimas kūryboje. Romantikų idėjų paveiktas J. V. Gėtė ne tik atidžiai studijavo nacionalines folkloro ir muzikos tradicijas, bet ir vertė bei propagavo kitų tautų (lietuvių, serbų, graikų ir kt.) liaudies dainas.

J. V. Gėtės meno filosofija bene artimiausiai yra susijusi su I. Kanto „Sprendimo galios kritikoje" iškeltomis mintimis. Kaip prisipažįsta „Fausto" autorius, jis „savarankiškai įveikė" tą patį kelią, kuriuo ėjo I. Kantas. Kas gi sieja šiuos du visai nepanašius vienas į kitą mąstytojus? Į tai atsako pats J. V. Gėtė: „Štai į mano rankas pakliuvo „Sprendimo galios kritika", ir aš jai dėkingas už džiaugsmingiausią mano gyvenimo laikotarpį. Čia išvydau greta įvairius reiškinius, meno ir gamtos kūriniai aiškinami vienodai, estetiniai ir teleologiniai sprendimai nušviečia vienas kitą... didžiausios ir pagrindinės šio kūrinio mintys visiškai sutampa su mano ankstesniąja kūryba, veikla ir mąstysena, vidinis meno ir gamtos gyvenimas, jų tarpusavio sąveika tiek iš išorės, tiek iš vidaus buvo aiškiai išreikšta šioje knygoje" [14]. Iš tiesų J. V. Gėtės estetinio auklėjimo teorija, siekianti harmonijos tarp gamtos ir laisvės pasaulių, žmogaus aktyvaus kūrybinio prado išaukštinimas ir kai kurios kitos idėjos yra artimos „Sprendimo galios kritikoje" gvildenamoms problemoms. Ir vis dėlto, nors J. V. Gėtė labai vertino I. Kantą, laikė, kad to meto mąstytojų plejadoje jis geriausiai sugebėjo paveikti vokiečių kultūrą, neslėpė savo antipatijos kantiškajam sausam spekuliatyvinio mąstymo stiliui.

Brandžioje J. V. Gėtės meno filosofijoje svarbiausios yra santykio su tikrove, socialinio meninės kūrybos sąlygotumo, meno vietos dvasinių vertybių sistemoje, estetinio auklėjimo ir meninio metodo problemos. Kitaip negu vokiečių klasikinio idealizmo atstovai (I. Kantas, J. G. Fichtė, F. Šelingas, G. Hėgelis), pradedantys savo teorijas konstruoti nuo subjektyvaus „aš", objektyvios „idėjos", „dvasios" ir t. t., J. V. Gėtė nuolatos remiasi tikrove, laiko ją tikruoju meninės veiklos šaltiniu. J. V. Gėtės meno esmės apmąstymų išeities taškas yra tikrovės vientisumo idėja. Jis aiškina, jog visas žmogų supantis pasaulis yra universalaus poliariškumo dėsnio pasireiškimas. Pa-

[14] *Лихтенштаг В. О. Гете.*— Пт., 1920.— С. 480.

sak jo, priešybių vienybė leidžia atsirasti kokybiškai aukštesnėms sintetinėms realybėms, kurios tampa meno šaltiniu. Į tikrovę J. V. Gėtė žvelgė kaip į neišsenkamą menininko kūrybos šaltinį. „Gamtoje,— rašė jis,— mes matome jėgą, jungiančią savyje kitas jėgas; čia nieko nėra pastovaus, viskas kinta; čia kiekvieną akimirką išnyksta ir gimsta tūkstančiai naujų ryšių; ši jėga — didinga ir daugiareikšmė, graži ir bjauri, gera ir pikta, viskas joje egzistuoja lygiomis teisėmis. Menas gi yra visiška gamtos priešingybė; jis gimsta iš individo pastangų" [15].

Ankstesniuose savo kūriniuose J. V. Gėtė genijaus kūrybinį aktyvumą priešpriešino inertiškai gamtai. Vėliau ši subjekto ir objekto priešprieša silpnėjo, ir meno gimimą jis aiškino kaip menininko „įsiskverbimą" į didingos gamtos paslaptis ir kūrybinį tikrovės atspindėjimą. Polemizuodamas su D. Didro, kuris savo veikale „Ese apie tapybą" skelbė „absoliučiai" teisingomis gražias ir bjaurias gamtines formas, J. V. Gėtė griežtai pasisakė prieš siekimą panaikinti skirtumus tarp meno ir gamtos. Gamta jam visuomet netaisyklinga, jai svetimas tas tikslingumas, kurį gimdo patirtis, įsitikinimai, skonis. Gamta kuria gyvus ir negyvus kūrinius, o menininkas —„įsivaizduojamus". Apibendrindamas menininko kūrybinį procesą, J. V. Gėtė ignoravo skrupulingą atskirų tikrovės detalių vaizdavimą ir didelį dėmesį skyrė kūrybingam tikrovės interpretavimui. Šią savo poziciją jis paaiškino kalbėdamas su J. Ekermanu apie P. Rubenso paveikslą, kuriame dailininkas, ignoruodamas tikrovę, yra nutapęs dvipusį apšvietimą. Pastebėjęs šį menininko prieštaravimą, jis teigė, kad toks didžiojo meistro tikrovės pateikimas meniniu požiūriu pateisinamas, nes parodo, jog menas toli gražu ne besąlygiškai paklūsta būtinybei, o vadovaujasi *savais specifiniais dėsniais.*

Straipsnyje „Paprastas gamtos pamėgdžiojimas, maniera ir stilius" (1789) J. V. Gėtė plėtojo švietėjų „gamtos mėgdžiojimo" koncepcijas. Jis išskyrė tris skirtingas meninio tikrovės apmąstymo formas. Pirmoji — *„paprastas gamtos mėgdžiojimas"*, kuomet menininkas, skrupulingai atkurdamas gamtą, tarsi sukuria jos antrininką. Tokį požiūrį J. V. Gėtė vertino santūriai, nes nepajėgė atskleisti gilių meninės kūrybos impulsų. Antroji, tobulesnė meninės kūrybos forma,— *„maniera"*, kuri atsiranda, kai me-

[15] *Гете И. В.* Об искусстве.— С. 75—76.

nininkas sukuria savąją individualią meninės raiškos „kalbą" ir dėl detalių atsisako visumos. Tačiau ir maniera nepajėgia išreikšti tikrosios vaizduojamųjų reiškinių esmės. Aukščiausia meninio tikrovės apmąstymo forma J. V. Gėtė laikė *„stilių"*, kuris išplaukia iš „to daiktų esmės pažinimo, kuris yra įmanomas tik regimų ir apčiuopiamų vaizdinių forma". Ši meninės tikrovės apmąstymo forma tarsi sujungia kilniausius žmogaus kūrybinius polėkius. Taip J. V. Gėtė pirmą kartą mokslo apie meną istorijoje nuo išorinio empirinio aprašinėjimo pereina prie naujos teorinės stiliaus sampratos. Jo nuomone, stilius yra visuma unikalių meninės išraiškos priemonių, būdingų atskiram menininkui. Ši gėtiškojo stiliaus, kaip aukščiausios meninio tikrovės apmąstymo formos, samprata artima meniniam metodui. Mene, kuris gali pakilti iki stiliaus, J. V. Gėtė matė jėgą, įtvirtinančią gyvenime tiesos, gėrio bei grožio idėjas, galinčią pertvarkyti dvasinį žmogaus gyvenimą ir jį supantį pasaulį. J. V. Gėtės iškelta manieros ir stiliaus santykio problema, mėginimu suvokti stiliaus vaidmenį meno istorijos raidoje vėliau domėjosi daugelis žymių meno teoretikų (F. Šileris, F. Šelingas, G. Hėgelis, J. Burkhartas, A. Ryglis, H. Velflynas).

Genialus poetas, mąstytojas, puikus atskirų meno rūšių kūrybos technologijos žinovas J. V. Gėtė subtiliai atskleidė vidinius meninės kūrybos mechanizmus. Skaitant jo kūrinius, kuriuose aukštinamas kūrybinio akto spontaniškumas, asmenybės vaidmuo, pavyzdžiui, „Mene ir poezijoje asmenybė — viskas", gali atrodyti, jog vieninteliu meninės kūrybos šaltiniu jis laiko įgimtas subjektyvias menininko savybes. Tokį požiūrį, atrodo, turėtų patvirtinti ir jo mintys apie įgimtų menininko savybių, įkvėpimo vaidmenį kūryboje. Galime prisiminti J. V. Gėtės pokalbį su J. Ekermanu, kur jis pareiškė, kad „bet koks didžiausias produktyvumas, svarbi idėja, atradimas, vaisinga ir rezultatyvi mintis nepaklūsta niekam ir nepripažįsta jokios valdžios žemėje. Todėl į tokius reiškinius žmogus turi žvelgti kaip į netikėtas dovanas iš aukščiau" [16]. Tačiau, pabrėždamas įgimtų menininko savybių svarbą, vidinių nesąmoningų jo dvasios potraukių reikšmę, J. V. Gėtė jų nesuabsoliutina, o vertina jas kaip pirmapradę, „būtiną" sąlygą meno šedevrams sukurti. Tarsi

[16] *Эккерман И. П.* Разговоры о Гете в последние годы его жизни.— М.-Л., 1934.— С. 760.

polemizuodamas pats su savimi, jis mąsto apie „nereikšmingumą" to, ką menininkas gali laikyti savo nuosavybe, nes netgi didžiausias genijus nedaug pasieks, jeigu jis norės viską sukurti pats iš savęs.

J. V. Gėtė suprato, kokią didžiulę reikšmę talento atsiskleidimui turi „objektyvioji" pusė, paklūstanti žemiškoms įtakoms. Jis daug kalba apie kultūrinę tradiciją, mokymo, auklėjimo, sistemingo ir tikslingo meninių įgūdžių plėtojimo reikšmę. Būtent šie veiksniai padėjo menininkui sėkmingai realizuoti savo uždavinius, sukurti reikšmingus meninius kūrinius. Viename iš savo laiškų V. Humboltui aštuoniasdešimt dvejų metų Gėtė rašo: „Kuo anksčiau žmogus suvoks, kad egzistuoja įgūdžiai, kad egzistuoja menas, padedantis jam nuosekliai tobulinti savo įgūdžius, tuo jis taps laimingesnis... Sąmoningumas ir nesąmoningumas čia santykiaus vienas su kitu, kaip laiškas su voku,— palyginimas, kuriuo aš dažnai naudojuosi. Žmogaus protas, veikiamas pratybų, mokslo, apmąstymų, sėkmių ir nesėkmių, potraukių ir iškylančių sunkumų, ir vėlgi apmąstymų, nesąmoningai, laisva valia susies įgytus įgūdžius su įgimtais į tokią visumą, kad sukels pasauliui nuostabą" [17]. Mąstydamas apie gyvybingąsias meninės kūrybos ištakas, J. V. Gėtė pabrėžė geriausių pasaulio meno pavyzdžių reikšmę ir kvietė menininkus atidžiau įsižiūrėti į didžiųjų meistrų kūrinius, ieškoti juose įkvėpimo ir pamokymų savajai kūrybai.

Jau prancūzų švietėjų (Ž. B. Diubo, D. Didro, Š. L. Monteskjė) veikaluose ryšku siekimas gvildenti meną, siejant jį su visuomenine žmonių veikla, vyraujančiais politiniais, etiniais ir estetiniais idealais. Vadovaudamasis savo pirmtakų idėjomis, J. V. Gėtė straipsnyje „Literatūrinis sankiulotizmas" (1795) nuosekliai gina meno socialinio sąlygotumo idėją. Kiekvieną reikšmingą meno kūrinį jis vertina kaip „gyvenimo aplinkybių rezultatą", kartu pabrėždamas, kad net didžiausias genijus tiesiogiai priklauso nuo savo amžiaus, nacionalinės kultūros lygio, nuo tų konkrečių sąlygų, kuriomis formuojasi ir vystosi jo talentas. Didžio tautos menininko gimimą J. V. Gėtė siejo su reikšmingais istoriniais įvykiais, kurie jaudina žmones, kelia didžius jausmus, mintis, valios ir dvasios jėgas. Fiksuodamas daugybę ryšių tarp meno ir jį veikiančio pasaulio, J. V. Gėtė teisingai nurodė, kad menas

[17] *Гете И. В.* Собрание сочинений.— Т. 13.— С. 521—522.

gali klestėti tik tokiomis socialinėmis sąlygomis, kurios padeda menininkui natūraliai išreikšti savo kūrybinius polėkius. Kiekviena epocha dovanoja nuostabių talentų,— teigė J. V. Gėtė,— tačiau ne kiekviena iš jų suteikia jiems galimybę visiškai atsiskleisti [18]. Pagrindinė menininko misija, poeto nuomone, yra jo tarnavimas savo liaudžiai, dvasinis asmenybės tobulinimas, kilnių tiesos, grožio ir gėrio idealų įtvirtinimas. Dėl to, kad kėlė humanistinius idealus, nuolat kovojo už aukštą meninę bei filosofinę kultūrą, J. V. Gėtė buvo laikomas viena iš labiausiai gerbiamų to meto asmenybių. Neatsitiktinai ir A. G. Korfui bei G. Lukačui jis tapo simboliu turtingiausios vokiečių kultūrai „Gėtės epochos", aprėpiančios paskutinįjį XVIII a. ketvirtį ir tris pirmuosius XIX a. dešimtmečius [19]. Jis bendravo beveik su visais to meto žymiausiais vokiečių kultūros atstovais, buvo daugelio meno krypčių propaguotojas arba liudininkas. Jo akyse išaugo vokiečių barokas, rokokas, klasicizmas, kilo „audros ir veržimosi" judėjimas, romantizmas ir atsirado realistinio meno užuomazgos. Šie skirtingi meniniai judėjimai išplėtė J. V. Gėtės interesų ribas ir suformavo unikalų jo meninio universalumo fenomeną. Šia savo asmenybės puse, taipogi polinkiu į racionalizmą J. V. Gėtė nubrėžė didelio masto šelingiškosios ir hėgeliškosios meno filosofijos kontūrus. Tačiau kitaip negu jo jaunesnieji amžininkai, mėgtantys filosofines abstrakcijas, poetas visuomet buvo linkęs į realumą, konkretaus meno apmąstymą.

Taigi teoriniai J. V. Gėtės ir F. Šilerio filosofiniai ieškojimai turėjo tikslą įveikti ankstesnių meno esmės aiškinimų vienpusiškumą. Jų veikaluose išryškėjo dviejų svarbiausių ankstesnės meno filosofijos pakraipų — filosofinės ir menotyrinės — vienovė. Jie priartino teorinę mintį prie konkretaus meno, tvirtai susiejo jį su „kūrybišku" tikrovės atspindėjimu ir kartu padėjo teorinius realistinio meno pamatus. J. V. Gėtės ir F. Šilerio kūriniuose pirmą kartą suformuluota mintis, kad meninės sąmonės „skilimą" galima įveikti pasitelkus estetinį auklėjimą ir meną.

---

[18] *Гете И. В.* Об искусстве.— С. 305.

[19] Žr. „Gėtės epochos" charakteristiką šiose studijose: *Korff H. A.* Geist der Goethezeit.— Leipzig, 1964—1966.— Bd. I—V; *Lukacs G.* Goethe und seine Zeit.— Berlin, 1950.

## JĖNOS ROMANTIKŲ MENO FILOSOFIJA

Adekvatus meninis pasaulio suvokimas išreikštas ir Jėnos romantikų meno filosofijoje. Šiame romantikų ratelyje susibūrusios talentingos asmenybės skelbė meną aukščiausia vertybe ir tobuliausia žmogaus dvasiškumo pasireiškimo forma. Glaudžiai bendradarbiaudami Jėnos romantikai akumuliavo daugelį panestetinių to meto idėjų, pavertusių romantikų judėjimą reikšmingu europinės kultūros reiškiniu, ir sulydė jas į palyginti vientisą meno filosofiją. Šie subtilūs, jautrūs grožiui menininkai teoretikai siekė suabsoliutinti dievinamos meninės sferos reikšmę ir pateikė naują grožio prigimties ir meno esmės aiškinimą.

Prie Jėnos romantikų idėjinės teorinės platformos suformavimo daug prisidėjo Frydrichas Leopoldas fon Hardenbergas (1772—1801), plačiau žinomas Novalio pseudonimu, ir broliai Augustas (1767—1845) bei Frydrichas (1772—1829) Šlėgeliai. Jeigu Novalis buvo linkęs į meditaciją ir vengė visuomeninio gyvenimo šurmulio, todėl negalėjo atlikti romantikų judėjimo katalizatoriaus vaidmens, tai šiai misijai idealiai tiko F. Šlėgelis, kuris tapo Jėnos romantikų būrelio intelektualiniu vadu ir pagrindiniu teoretiku. Jis ir už jį vyresnis brolis Augustas suteikė romantikų judėjimui tarsi vientisos, turinčios tam tikrų filosofinių-estetinių principų mokyklos veidą. Broliai Šlėgeliai, kaip tiksliai yra pasakęs G. Hėgelis, užsidegę naujumo aistra, perėmė iš filosofijos tiek, kiek pajėgė pasisavinti jų ne filosofinės, o „kritinės" natūros. Tačiau dėl savo kritinio talento jie užėmė idėjai artimą poziciją ir daug atviriau, naujau, nors ir turėdami nedidelį filosofinį bagažą, pradėjo šmaikščią polemiką su senais požiūriais į meną. Jie papildė įvairias meno sritis naujais vertinimo matais, naujais požiūriais, svarbesniais už tuos, kuriuos jie kritikavo [1].

1796 m. broliai Šlėgeliai apsigyveno Jėnoje, kur po dvejų metų pradėjo leisti žurnalą „Athenäum", kuris propagavo ankstyvojo vokiečių romantizmo idėjas. Šis žurnalas suvaidino svarbų vaidmenį idėjiškai konsoliduojant romantikų judėjimą, prie kurio netrukus pritapo V. Vakenroderis, L. Tykas, Novalis. Kiek nuošalyje nuo Jėnos romantikų būrelio branduolio buvo jaunasis F. Šelingas,

[1] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика.— М., 1968.— Т. 1.— С. 69.

F. Helderlynas, F. Šlejermacheris, K. V. F. Zolgeris. Šiam būreliui priklausė ir dvi talentingos, subtilaus skonio ir turinčios humoro jausmą moterys. Viena iš jų — Karolina Michaelis, įėjusi į vokiečių kultūros istoriją „Karolinos" vardu, buvo žymaus vokiečių orientalisto duktė, A. Šlėgelio, o vėliau — F. Šelingo žmona. Kita — Dorotėja Fait, filosofo M. Mendelsono duktė ir F. Šlėgelio žmona.

Netoli universitetų miesto Jėnos yra mažos Viurtembergo kunigaikštystės sostinė — Veimaras, kuriame gyveno ir kūrė J. V. Gėtė, F. Šileris, J. Herderis. Šie du nedideli miestai XVIII—XIX a. sandūroje buvo svarbūs Vokietijos dvasinio gyvenimo centrai, kuriuose ne tik susikryžiavo daugelio žymiausių to meto vokiečių kultūros atstovų gyvenimo ir kūrybos keliai, bet ir gimė idėjos, turėjusios didelę įtaką XIX a. pirmosios pusės meno filosofijos raidai.

H. A. Korfas fundamentalioje to meto vokiečių kultūros studijoje „Gėtės epochos dvasia" suskirstė šią epochą į tris stadijas. Pirmąją iš jų realizavo „Audros ir veržimosi" judėjimas, antrąją — klasika, o trečiąją — ankstyvasis vokiečių romantizmas. J. V. Gėtės ir F. Šilerio kartai H. A. Korfas pripažįsta svarbiausią vaidmenį realizuojant dviejų pirmųjų „Gėtės epochos" stadijų idėjas. Jėnos romantikų judėjimą jis pagrįstai laiko užbaigiančia šią epochą stadija [2].

Didelę įtaką Jėnos romantikų meno filosofijai, kaip švietimo idėjų antitezei, turėjo F. Šileris ir J. V. Gėtė, kurie pirmieji Vokietijoje mėgino susieti filosofiją su menu ir gyvenimu, bet ilgainiui atsisakė šių savo sintetinių siekių. Šio tikslo ėmė siekti jaunieji jų amžininkai maksimalistai. Šis meninio pasaulio suvokimo skverbimasis į filosofinio mąstymo ir estetinės būties stichiją yra vienas iš būdingiausių romantikų meno filosofijos bruožų. Romantikams svetimas ankstyvesnės racionalistinės meno filosofijos spekuliatyvumas. Jie ironizuoja ir sausą aklų „proto" vergų teoretizavimą, ir paviršutiniškus miesčioniškus postringavimus apie meną. Tam, kas dažnai vadinama meno filosofija, F. Šlėgelio nuomone, paprastai stinga arba filosofijos, arba meno, o sprendimai apie meną yra pernelyg bendri arba per daug detalūs. F. Šlėgelis kviečia meno tyrinėtojus ieškoti „aukso vidurio", nes tai esąs vienintelis pozityvus kelias sukurti universalią meno

[2] *Korff H. A.* Geist der Goethezeit.— Leipzig, 1964—1966.— Bd. 5.— P. 42.

filosofiją. Dar griežčiau prieš spekuliatyvios meno filosofijos nutolimą nuo konkrečios meninės praktikos pasisako Žanas Polis. Jo manymu, filosofas šiuo atveju gauna ne daugiau už menininką, o būtent „nieką pusiau". Šiuolaikiniame moksle apie meną jis mato du vienodai bevaisius teorinės minties plėtotės kelius. Pirmasis —„paraleliškas", kuriuo eidami K. L. Reinholdas, F. Šileris ir kiti meno tyrinėtojai nori sukonkretinti absoliutų reiškinį ir užsiima nenatūraliais daiktų gretinimais, todėl daro neteisingas išvadas. Antrasis — tai naujausias lengvabūdiškumas, kuris pasireiškia tuo, kad net stabiliausi objektai rekonstruojami ištirpsta „bekraščiuose kaip jūra" terminuose[3]. Tikrąją meno filosofiją, Žano Polio įsitikinimu, gali parašyti tik tas, kuriame natūraliai jungiasi poetas (t. y. menininkas) ir filosofas.

Spekuliatyvinio teoretizavimo vengimas nulėmė ir dvejopą Jėnos romantikų santykį su vokiečių klasikinio idealizmo sisteminio mąstymo principais. Vieni iš jų, pirmiausia F. Šelingas, K. Zolgeris ir iš dalies F. Šlėgelis, kuriems buvo artimos vokiečių klasikinio idealizmo, filosofinės tradicijos, siekė išsaugoti sistemines nuostatas. Kiti, kaip V. Vakenroderis, Novalis, A. Šlėgelis, Žanas Polis, įžvelgė jose sustabarėjimo pavojų, kuris jiems asocijavosi su dogmatiškomis, kaustančiomis gyvą meno dvasią klasicistų nuostatomis.

Gimusi karštoje polemikoje su estetiniais klasicistų ir švietėjų teoriniais principais, Jėnos romantikų meno filosofija buvo plėtojama ne akademiniuose moksliniuose veikaluose (romantikai vengė sausai teoretizuoti), o įvairiuose kritikos žanruose, meno kūriniuose, filosofiniuose fragmentuose, aforistinėse pastabose, memuaruose ir laiškuose. Šios romantikų pamėgtos minčių dėstymo formos nebuvo palankios sisteminio mąstymo principų įtvirtinimui. Pabrėžtinas mąstysenos laisvumas ir fragmentiškumas sąlygojo romantikų meilę viskam, kas neapibrėžta, nepripažįsta išankstinės reglamentacijos. Šis neapibrėžtumas jiems atrodė ypatingą poetika, kūrybinės asmenybės laisvės pasireiškimas.

Jėnos romantikų meno filosofija formavosi veikiama vokiečių klasikinio idealizmo. Ši įtaka reiškėsi įvairiai, todėl ne visuomet ji aiškiai matoma. Beje, ilgainiui keitėsi ir Jėnos romantikų požiūris į savo pirmtakų palikimą.

[3] *Жан Поль.* Приготовительная школа эстетики.— М., 1981.— С. 57.

Iš vokiečių klasikinio idealizmo meno filosofijos jie perėmė istorizmo ir dialektinės mąstysenos užuomazgas, atskirus mokymus apie genijų, kūrybinį procesą, meno santykius su tikrove ir kai kurias kitas idėjas. Daugelį šių problemų romantikai sprendė naujai.

Daug problemų iškyla gvildenant Jėnos romantikų požiūrį į I. Kanto filosofinį palikimą. Kantiškoji kūrybinio asmenybės aktyvumo idėja romantikų veikaluose suabsoliutinama ir laikoma didžiule kūrybine potencija. Ji transformuojama į romantinę genijaus koncepciją. Genialiasmenybė suvokiama kaip savotiško dievo, pasaulio kūrėjo, analogas. Tačiau, perėmę kantiškąjį kūrybinio prado žmoguje išaukštinimą, mokymą apie genijų, kūrybinį procesą ir išryškinę elitarines šių mokymų tendencijas, Jėnos romantikai kartu išsaugojo tam tikrą distanciją I. Kanto atžvilgiu. Jų nepatenkina pernelyg sausa racionalistinė I. Kanto meno filosofijos forma, jos abstraktumas, nutolimas nuo realių meno reiškinių. Laiške broliui F. Šlėgelis išsako būdingą daugumai Jėnos romantikų dvejopą požiūrį į Kantą. „Kanto mokyme,— rašo jis,— aš pirmą kartą iš tiesų kažką reikšmingo supratau ir tik jame aš tikiuosi surasti daug pamokančio. Tačiau negaliu priimti to, kas glūdi jo esmėje,— intelekto laisvės apskritai, tvarkingo idėjų panaudojimo ir to, kad pagrindinė bet kokios valios varomoji jėga yra grynas dėsningumas" [4].

Daug stipresnę įtaką Jėnos romantikų meno filosofijai turėjo J. Fichtės idėjos, ypač jo individualizmas, valios kultas, ironijos koncepcija, mokymas apie laisvę ir kūrybinę vaizduotės galią. Romantikai vertina jį labiau už Kantą, nes tai mąstytojas, turintis „burtininko jėgą", kuri „prikausto dėmesį" (Novalis). Jo populiarumas aiškinamas „filosofijos priartinimu prie humaniškumo tikrąja šio žodžio prasme" (F. Šlėgelis). J. Fichtės poveikį romantikų pasaulėžiūrai nurodo daugelis mokslininkų, tarp jų ir tokie autoritetingi kaip V. Vindelbandas, B. Kročė, H. A. Korfas [5]. V. Vindelbando nuomone, filosofiniu po-

[4] Литературные манифесты западноевропейских романтиков.— М., 1980.— С. 149.

[5] Ankstyvąjį romantizmą H. A. Korfas vertina kaip „ryškią" dvasios liepsną, įsižiebusią iš fichtiškosios filosofijos žiežirbų" (*Korff H. A.* Geist der Goethezeit.— Leipzig, 1966.— Bd. 2.— P. 246). B. Kročė taipogi pabrėžia fichtiškojo subjektyvizmo vaidmenį romantiškojo individualizmo ir ironijos koncepcijos formavimuisi (*Croce B.* Estetica come scienza dell espressione e linguistica generale.— Bari, 1928.— P. 340).

žiūriu romantikai „visiškai pasidavė Fichtės įtakai" ir kad viena iš svarbiausių šios įtakos krypčių yra tai, jog J. Fichtės mokymas apie kūrybinę vaizduotės laisvę idealiai atitinka poetizuojančių filosofų romantikų siekius, nes jie įžvelgia jame „visišką filosofijos ir poezijos sutapatinimą" [6]. Iš tiesų J. Fichtei būdingos produktyvios vaizduotės reikšmės pabrėžimas, „aš" išaukštinimas atitinka kūrybinius romantikų siekius.

Su F. Šileriu ir J. V. Gėte romantikus siejo skeptiškas požiūris į spekuliatyviosios meno filosofijos galimybes. Jie, kaip ir F. Šileris, tiki pertvarkančia pasaulį meno jėga, jo vos ne stebuklinga galia išgelbėti visuomenę nuo ydų ir nelaimių. Svarbiausią F. Šilerio „Laiškų apie estetinį auklėjimą" tezę „kelias į laisvę pasiekiamas tik per grožį"— romantikai paskelbė savo judėjimo credo. Tačiau asmeniški romantikų santykiai su F. Šileriu ne visuomet draugiški. Neretai jis iš savo jaunesniųjų amžininkų susilaukia smarkių išpuolių. J. V. Gėtė, tikriausiai, yra vienintelis romantikų pirmtakas, kuris dar gyvas būdamas susilaukė iš jų didžios pagarbos. Tai iš dalies paaiškinama glaudžiu ankstyvosios Gėtės kūrybos ryšiu su romantikų pasaulėjauta ir meniniais idealais.

Jėnos romantikai nuosekliai plėtojo meninės sferos autonomizacijos koncepcijas, išreikštas jų pirmtakų veikaluose. Jie laikė meną visiškai unikalia žmogaus dvasinių siekių realizavimo sfera. „Meną,— rašė V. Vakenroderis,— galima pavadinti įstabių žmogaus jausmų žiedu, nes jis mums atskleidžia aukščiausią tobulybę" [7]. Toks meno išaukštinimas romantikų koncepcijose neretai stiprina meno priešpriešą mokslui ir „netikrųjų", kasdieniškų, vertybių pasauliui. Romantikai meninį tikrovės suvokimą vertino labiau už mokslinį. Pavyzdžiui, Novalis teigė, jog poetas suvokia gamtą tobuliau negu mokslininkas, nes tikras poetas yra visažinis, jis — detalėje įkūnyta visa Visata [8].

Polemizuodami su klasicistais, kurie griežtai skyrė meno rūšis ir žanrus, romantikai manė, kad jų misija yra išaukštinti atskirų meno rūšių bei formų visuotinės sintezės idėją. Neigdami esamus meno ir filosofijos skirtumus, jie mėgino susintetinti šias dvi žmogaus veiklos sferas.

---

[6] *Виндельбанд В.* История новой философии.— Т. 2.— С. 216.

[7] Литературные манифесты западноевропейских романтиков.— С. 77.

[8] Ten pat.— P. 96.

„Visą šiuolaikinės poezijos istoriją,— teigė F. Šlėgelis,— tai nesibaigiantis trumpo filosofijos teksto komentaras, menas turi tapti mokslu; mokslas turi tapti menu; poezija ir filosofija turi susilieti" [9]. Tačiau jiems maža šio meno ir filosofijos susiliejimo, todėl baigiamąja šio didingos sintezės grandimi jie laiko patį gyvenimą, kurį interpretuoja kaip savitą meną. Romantikų pasaulėjautoje susilieja visi būties aspektai, gyvenimas virsta mitu ir laikomas ypatinga meno forma. „Nėra nieko romantiškesnio už tai, kas dažnai vadinamas mitu ir likimu,— teigė Novalis.— Mes gyvename milžiniškame (vientisumo ir detalumo prasme) romane. Romanas — tai gyvenimas, gavęs knygos pavidalą" [10].

N. Hartmanas savo veikale „Vokiškojo idealizmo filosofija" užsiminė, kad romantizme aiškiai vyrauja mintis apie filosofinio ir meninio mąstymo susiliejimą, kai filosofija užgožia simboliką, o poeziją užvaldo metafizika. Toks specifinis romantinis filosofavimas iš esmės keičia ir pačią filosofijos sąvoką, kuri vis labiau virsta „poetine filosofija" arba „filosofuojančia poezija" [11]. Visgi šioje romantinėje filosofinio ir meninio prado sąveikoje lemiamas vaidmuo tenka meniniam pradui. Jėnos romantikai tikėjo pertvarkomąja meno jėga sprendžiant sudėtingiausias žmogiškosios būties ir vos ne visos Visatos problemas. Toks požiūris į meną iš dalies paaiškinamas tuo, kad romantikai buvo atitrūkę nuo tikrovės ir ignoravo vulgarias vertybes. Nematydami realių kelių neapkenčiamo pasaulio pertvarkymui, jausdami tragišką idealo atotrūkį nuo tikrovės, jie apeliavo į dievinamą meną, nes tik meninėje sferoje matė vienintelę „tikrąją" dvasingumo tvirtovę. „Kas nelaimingas šiuolaikiniame pasaulyje, kas nesuranda to, ko ieško,— rašė Novalis,— tegu pasineria į knygų, meno ir gamtos pasaulį, nes tai amžina senovės ir šiuolaikiškumo vienovė [...]. Jie čia suras mylimąją ir draugą, tėvynę ir Dievą" [12]. Netgi žavėjimąsi antikos pasauliu, kuris buvo apėmęs romantizmo epochos išsilavinusius žmones, F. Šlėgelis pirmiausia kvalifikavo kaip „bėgimą nuo pasibaisėtinų amžiaus negerovių".

---

[9] Ten pat.— P. 54.

[10] Литературная теория немецкого романтизма // Сборник документов.— Л., 1934.— С. 137.

[11] *Hartmann N.* Die philosophie des deutschen Idealismus.— Berlin—Leipzig, 1923.— Bd. 1.— S. 189—190.

[12] Литературная теория немецкого романтизма.— С. 127.

Taip romantinės pasaulėžiūros gelmėse, kaip priešprieša pažangaus meno koncepcijai, formavosi „menas menui" teorija, kuri tarsi papildė romantizme plintantį meno atitrūkimą nuo tikrovės. Neigdami meno ryšius su visuomene, racionalistines nuostatas, romantikai skelbė *absoliutų meninės veiklos autonomiškumą* ir *savitikslišKumą*, propagavo *meno iškėlimo* virš gyvenimiškosios prozos idėją. Protui jie priešpriešino jausmus, visuomeniškam — individualų, objektyviam — subjektyvų, stabilumui — amžiną judėjimą, reglamentacijai — laisvę. Jėnos romantikų judėjime ypač išryškėjo romantinei pasaulėžiūrai būdingas atitrūkimas tarp aukštinamų meninių idealų ir pilkos tikrovės.

Jėnos romantikų meno filosofijos privalumai ir silpnosios pusės ryškiai atsispindi F. Šlėgelio koncepcijoje. Nors savo mąstysenos jėga šis filosofas negalėjo konkuruoti su žymiausiais vokiečių klasikinio idealizmo atstovais, tačiau amžininkai jį gerbė už puikų pasaulinės kultūros išmanymą, sugebėjimą analizuoti aktualius meno reiškinius, kaip originalių ir svarbių idėjų inspiratorių. Domėdamasis daugeliu dalykų, visą gyvenimą jis blaškėsi iš vienos sferos į kitą, iki galo nebaigdamas daugelio savo perspektyvių tyrinėjimų. Galima teigti, kad F. Šlėgelis buvo klasikinis romantikams būdingo atitrūkimo nuo realaus gyvenimo, universalumo pavyzdys. Kaip tiksliai yra pasakęs R. Haimas, šis universalumas yra ne tiek individualaus proto, kiek bendros „laikmečio dvasios" išraiška [13]. Jaunam F. Šlėgeliui, kaip ir daugeliui kitų Jėnos romantikų, būdinga miglota aforistinė filosofavimo forma. Jaunystėje didelę įtaką jam darė J. J. Vinkelmano, F. Šilerio ir J. G. Fichtės idėjos. Iš pirmųjų dviejų jis perėmė grožio, meno kultą, žavėjimąsi antikos kultūra, iš trečiojo — individualistinę „aš" filosofiją, iš kurios gimė garsioji šlėgeliškosios ironijos koncepcija. J. J. Vinkelmano ir F. Šilerio veikalai F. Šlėgeliui įdomūs dėmesiu meninės kultūros raidai, kurioje jis išskiria dvi pagrindines pakraipas: „natūralią", simbolizuojančią objektyviai gražų antikinį meną, ir „nenatūralią", išryškėjusią šiuolaikiniame mene.

Straipsnyje „Apie graikų poezijos tyrinėjimą" (1795) F. Šlėgelis kritiškai vertino svarbiausias savo laikmečio meno tendencijas, nes jose daug vidinio nepasitenkinimo

[13] *Гайм Р.* Романтическая школа.— М., 1891.— С. 753.

ir anarchijos simptomų. Naujausiose meno formose jis jau nemato antikos menui būdingo „tobulo grožio", nes ribos tarp mokslų ir menų, tiesos ir grožio tokios neaiškios, jog net „susvyruoja tikėjimas šių amžinų rėmų nepajudinamumu. Filosofija poetizuoja, o poezija filosofuoja, istorija suvokiama kaip poezija, o poezija — kaip istorija. Ši anarchija nesitenkina išoriniais rėmais, o plinta visose skonio ir meno srityse" [14]. Nors ir labai paradoksalu, bet šiuolaikinės meninės kultūros raidą romantikas F. Šlėgelis vertina iš J. J. Vinkelmano, t. y. klasicizmo, estetikos pozicijų, pavydulingai ginančios antikos meno prioritetą ir kovojančios dėl meninių kanonų įtvirtinimo. Jį jaudina tai, kad šiame „begaliniame kintamume" netgi pati teorija praranda savo atsparos tašką. Visuomeninio skonio egzistavimą jis laiko neįmanomu ten, kur nėra visuomeninės dorovės normų ir kur mada, ši visuomeninio skonio karikatūra, nuolatos iškelia naują stabą. Vadinasi, jaunojo F. Šlėgelio kūriniuose, kaip, beje, ir tarp daugumos jo amžininkų, „skonio" sąvoka yra praradusi savo tradicinę švietėjiškąją prasmę, nes meninis vertinimas čia suvokiamas kaip meno kūrinys.

F. Šlėgelio meno filosofijoje mes susiduriame su būdingu romantinei pasaulėžiūrai intuityvaus meninio pasaulio pažinimo išaukštinimu, kuris laikomas nepalyginamai tobulesniu už filosofinį. Ši intuityvistinė meninė nuostata — vienas iš pagrindinių romantinės meno filosofijos principų. Išpažįstančiam meno kultą F. Šlėgeliui siekimas ką nors daugiau sužinoti apie meną filosofijos keliu atrodo neperspektyvus. Filosofija, jo nuomone, negali turėti jokio kito tikslo, išskyrus siekimą paversti mokslu tai, kas yra pasiekta meninio pažinimu keliu, taipogi išplėsti meno pažiūrų diapazoną pasitelkus meno istoriją. Pažymėdamas, kad tarp teorijos ir meninės praktikos yra didžiulis atotrūkis, F. Šlėgelis griežtai kritikuoja metafizinę meno filosofiją, kuri esanti „absoliučiai bevaisė" ir negali turėti jokio poveikio skoniui bei menui. F. Šlėgelis prieina tokią išvadą: „jeigu teorija prarado savo poveikį genialiam menininkui ir publikai, tai dėl to kaltinti jai reikia save" [15].

Savo „pažangios universaliosios poezijos" koncepcijoje, suformuotoje paskutiniaisiais XVIII a. metais, F. Šlė-

[14] *Шлегель Ф.* Эстетика, философия, критика.— М., 1983.— Т. 1.— С. 93.

[15] Ten pat.— P. 94.

gelis teoriškai pagrindė romantinio universalumo pažangumą, mėgindamas susivokti vidiniuose meno raidos dėsningumuose. Ši koncepcija siejasi su nauja romantinio „viršmenio" kūrimo programa, kurios tikslas parodyti vientisą poezijos ir filosofijos pradą. Keičiasi ir F. Šlėgelio požiūris į teorinės minties apie meną vaidmenį, kuris, jo manymu, yra svarbi sudėtinė meninio proceso dalis. Svarbiausias jos tikslas — visapusiškai pažinti meninio gyvenimo reiškinius, konkrečiai paveikti svarbiausias meno kryptis, atskleisti užslėptus sumanymus ir nerealizuotas kūrybos tendencijas, formuoti to idealo kontūrus, kurį turėtų realizuoti tikras menas. Šios tendencijos itin sustiprėjo vėlesniuose veikaluose.

Tolesnei F. Šlėgelio dvasinei evoliucijai didelę įtaką turėjo meno istorijos ir teorijos bei rytų kalbų studijos Paryžiuje. Paskaitose apie „transcendentinę filosofiją", perskaitytose 1800—1801 m. Jėnos universitete, ir pokalbių apie europinės literatūros istoriją, vykusių uždaruose salonuose 1803—1804 m. Paryžiuje, cikle išryškėjo naujas požiūris į meno vaidmenį žmonijos dvasinei kultūrai, jaučiamas gilesnis istorinių meninės kultūros raidos dėsningumų supratimas. Platesnis darosi ir dvasinių interesų ratas, fragmentiškumas pamažu užleidžia vietą sistemingam mąstymui. Sujungęs visuotinę meno istoriją su meno teorija, F. Šlėgelis iškėlė tezę apie istorinį meninės kultūros raidos pobūdį ir jos dialektinę sąveiką su kitais kultūriniais veiksniais. Paveiktas J. G. Herderio istoriniuose veikaluose keliamų minčių, jis mėgino teoriškai pagrįsti požiūrį į meną kaip į *gyvą, nuolatos kintantį reiškinį*, kurio raidą lemia konkrečios istorinės epochos bei šalies savitumai. F. Šlėgelio veikaluose jaučiamas siekimas vertinti meną kaip vieną iš svarbiausių skirtingų kartų sukauptų dvasinių vertybių transliatorių. Čia pravartu prisiminti F. Šlėgelio tezę apie tai, kad tik menininkų dėka žmonija formuojasi kaip vientisa individualybė, nes menininkas, išreikšdamas nūdieną, sujungia praeitį su ateitimi. Šios istorizmo užuomazgos meninės kultūros raidos dėsningumų požiūriu yra vieni iš svarbiausių romantinės meno filosofijos pasiekimų.

Sulaukęs brandaus amžiaus, F. Šlėgelis į antikinio ir šiuolaikinio meno santykius žvelgia jau dialektiškai. Plėtodamas F. Šilerio idėjas, jis ima vis aiškiau suvokti išorinio pasaulio disharmoniją, dar labiau dramatizuoja asmenybės konfliktą su ją supančiu pasauliu. Jis kalba

apie romantinės sąmonės svetimumą vientisos asmenybės ir harmonijos idealams. Iš čia išplaukia ir mintis, kad romantinis menas atspindi iš principo nerealizuojamo ideało siekimą. Kitaip negu harmoningame antikos mene su būdingais nusistovėjusiais dėsniais, romantiniame mene F. Šlėgelis mato tik „užslėptą chaoso siekimą, kuris prieštaraujančių jėgų kovoje gimdo naujus ir nuostabius kūrinius,— chaoso, kuris slypi kiekviename organizuotame kūrinyje, jo gelmėse" [16].

Priešpriešindamas antikiniam, harmoningam idealui šiuolaikinį, galutinai praradusį harmoniją, F. Šlėgelis kartu apnuogina civilizacijos prieštaravimus ir jos priešiškumą kūrybiniams asmenybės siekiams. Tradiciniame senųjų ir naujųjų menininkų ginče jis peikia abu kraštutinumus, t. y. senųjų dievinimą nesiskaitant su naujaisiais ir atsisakymą nuo senosios kultūros dėl naujosios. F. Šlėgelis neabejojo, kad, norint teisingai suvokti šiuolaikinės kultūros reiškinius, būtina žinoti šiuolaikinės kultūros istoriją. Jis pripažįsta, kad visi meno raidos istoriniai laikotarpiai yra savaip reikšmingi. Analogišką mintį yra išsakęs ir V. Vakenroderis, kuris teigė, kad romantikui tokia pat graži ir „gotikinė bažnyčia, ir graikų šventovė, o grubi, karinga laukinių muzika taip pat maloni, kaip ir tobulas chorinis dainavimas" [17]. Šie romantikų teiginiai nėra siekimas niveliuoti objektyvius meniškumo kriterijus. Tai greičiau noras įteisinti meno raidos kiekvieno etapo istorinį ir regioninį unikalumą. Romantikai reabilitavo viduramžių ir gotikos meną, žengė pirmuosius svarbius žingsnius, atskleidžiant nepakartojamą Rytų meno savitumą.

Ypatingą fundamentalumą Jėnos romantikų meno filosofijai suteikė pritapęs prie šio judėjimo F. Šelingas. Jo „Transcendentalaus idealizmo sistema" (1800) tapo Jėnos romantikų mokyklos filosofijos manifestu. Svarbiausias šio filosofo nuopelnas, kad jis susistemino romantikų meno filosofiją. F. Šelingo romantizme, teisingiau pasakius, filosofo santykiuose su Jėnos romantikų judėjimu, išskiriami du etapai. Pirmasis — tai veikalas „Transcendentalaus idealizmo sistema", kuriame aiškiai pastebima autoriaus, kaip aistringo romantikų gerbėjo ir tikro romantikų judėjimo filosofo, pozicija. Antrasis etapas — tai

[16] Литературная теория немецкого романтизма.— С. 256.
[17] Ten pat.— P. 154.

pastangos suvokti silpnąsias romantikų meno filosofijos puses ir jas kritiškai įvertinti. Šiuos siekius F. Šelingas realizuoja savo „Meno filosofijoje". Tačiau būtų per daug drąsu teigti, jog F. Šelingas, suvokęs silpnąsias romantizmo puses, galutinai atsiribojo nuo šio judėjimo skelbiamų idėjų. Kai kuriuos gana esminius romantinės pasaulėjautos ir meno filosofijos bruožus jis išsaugojo iki savo gyvenimo pabaigos. Pirmiausia tai jo panestetizmas, poetinė filosofavimo maniera, intuicijos išaukštinimas, polinkis į iracionalumą.

Ankstyvajame romantinės meno filosofijos raidos etape dvasiniai F. Šelingo ryšiai su broliais Šlėgeliais, L. Tyku, Novaliu yra gana glaudūs. Kartais netgi sunku pasakyti, kuris iš jų buvo tikrasis iniciatorius tų idėjų, kurios nulėmė daugelį esminių romantikų meno filosofijos pusių. F. Šelingui didelę įtaką darė panestetizmo idėjos, kartu jo natūrfilosofija paveikė daugelio Jėnos romantikų pasaulėžiūrą. Su Jėnos būrelio branduoliu F. Šelingą siejo grožio, meno ir meilės kultas, neribotos asmeninės laisvės skelbimas, intuicijos, meninio pasaulio pažinimo aukštinimas ir daugelis kitų bendrų požiūrių. Tai nė kiek nekeista, nes būrelio nariams, artimai bendraujant ir gyvai diskutuojant, ne viena meno filosofijos idėja tuo pat metu gimdavo keleto teoretikų galvose. Tačiau tos idėjos, kurių užuominos nuskambėdavo sąmojinguose L. Tyko, Novalio, brolių Šlėgelių arba Karolinos Michaelis pokalbiuose, F. Šelingo veikaluose dažniausiai įgaudavo vientisos teorijos pavidalą.

Kalbėdami apie F. Šelingo ankstyvosios meno filosofijos ryšius su Jėnos romantikų teorijomis, turėtume prisiminti ir skirtumus. Kaip jau minėjome, ilgainiui F. Šelingas suvokė romantikų meno filosofijos trūkumus. Jam buvo svetimas Novalio misticizmas, L. Tyko epatažas, jį erzino brolių Šlėgelių „filosofinis diletantizmas". Linkęs į sisteminį mąstymą, F. Šelingas matė, jog romantikų fragmentiškumui trūksta „substancionalumo" ir pernelyg žavimasi poetinėmis fantazijomis.

F. Šelingo ir F. Šlėgelio nesutarimų priežastys buvo ne tik asmeninės, bet ir mokslinės. Nors F. Šlėgelis pritarė pagrindiniams F. Šelingo meno filosofijos principams, bet jų požiūriai į meno funkcijas nesutapo. Antai F. Šelingas priskyrė menui filosofines funkcijas, o meninę veiklą laikė universaliu instrumentu, įrodančiu filosofijos teisingumą. Tuo tarpu F. Šlėgelis teigė, kad teorija turi

įrodyti meno būties teisingumą. Vadinasi, kitaip negu Jėnos romantikai, kurių meno filosofijai būdinga metodologinis neapibrėžtumas ir fragmentiškumas, F. Šelingas, kaip „spekuliatyvus" mąstytojas, savo veikaluose linksta į sistemingą išeities principų plėtojimą. Tokia mąstysena neišvengiamai tolino F. Šelingą nuo romantikų koncepcijų ir artino prie klasikinio vokiečių idealizmo idėjų.

Romantizmo epochoje atgimė Renesanso menininkams būdingas tikėjimas žmogaus galimybėmis. Šį tikėjimą skatino ir Prancūzijos didžiosios buržuazinės revoliucijos pakilimo banga, kuri daugeliui pažangių Vokietijos mąstytojų siejosi su praktiniu žmogaus laisvės idėjų įgyvendinimu. Didėjantis dėmesys asmenybės laisvės problemoms buvo būdingas beveik visiems žymiausiems to meto mąstytojams. Savitai šią problemą interpretavo romantikai. Jie laikė menininkus „aukščiausios kastos" atstovais, kurių mintys ir gyvenimo būdas skiriasi nuo kitų žmonių. Jų giliu įsitikinimu, tikrasis menininkas yra kartu ir išminčius, ir pranašas. Jis atlieka „mediumo" vaidmenį tarp vulgarios ir aukščiausios būties formų, savo kūryba padėdamas paprastiems mirtingiesiems suvokti tikrųjų vertybių esmę. Taip romantinės pasaulėžiūros gelmėse ėmė formuotis naujas požiūris į menininką genijų kaip unikalią asmenybę, dvasios aristokratą, aiškiaregį, iškilusį virš filisterinės sąmonės.

Nors Jėnos romantikų ideologas F. Šlėgelis teigė, kad „genialumas — ne savivalės, o laisvės aktas", visgi romantizmas evoliucionavo priešinga šiai tezei kryptimi. Romantinėje meno filosofijoje visa jėga atsiskleidė antrasis kantiškosios skonio antinomijos momentas — subjektyvumo principas. Įtvirtindami subjektyvistinius I. Kanto ir J. Fichtės filosofijos teiginius romantikai vidinį menininko pasaulį vertino kaip „aukščiausią realybę". Ryžtingai atsisakę šviečiamosios epochos „gamtos mėgdžiojimo" koncepcijos, pagrindinį meno tikslą jie matė menininko vidinio pasaulio išraiškoje. Dėmesį jie sutelkė į savo vidinį pasaulį, kurį visokeriopai estetizavo, pripažino jo nepakartojamumą. Romantikai traktavo asmenybę kaip kažką unikalaus, turinčio neįkainojamą vertę... Pats nuostabiausias ir amžinas fenomenas,— rašė Novalis,— tai mūsų asmeninė būtis. Didžiausia paslaptis žmogui yra jis pats" [18]. Todėl ir išorinio pasaulio pažini-

[18] Литературные манифесты западноевропейских романтиков.— С. 107.

mas Jėnos romantikų meno filosofijoje pirmiausia aiškinamas kaip savęs pažinimas. Jau minėjome, kad romantinė pasaulėjauta pasižymi universalumu, prieštaringais pradais ir skirtingomis būties formomis. Visas mus supantis pasaulis čia suvokiamas kaip menininko vidinio „aš" pasireiškimas. Apibūdindamas šią romantinės pasaulėjautos pusę, G. Hėgelis taikliai pažymėjo, kad tikrasis jos turinys „yra vidinis gyvenimas, o forma — dvasinis subjektyvumas, pripažįstantis savarankiškumą ir laisvę" [19].

Romantikų subjektyvizmas, jų žavėjimasis paradoksu, žaidimu prieštaravimais nulėmė romantinės ironijos savitumą. Aprėpdama visas būties formas ir tapusi pagrindine artistiškumo bei individualumo pasireiškimo forma, ji įgavo estetinį turinį. Romantinei ironijai atsirasti padėjo talentingos, bet nesugebėjusios save išreikšti asmenybės krizė. Romantinei sąmonei būdinga individualizmas, skatinantis dar didesnį asmenybės susvetimėjimą su ją supančiu pasauliu, formuoja absoliučios laisvės iliuziją. Romantikui svarbiausia jo suabsoliutintas vidinis pasaulis, kuris visgi nepajėgus išvengti tikrovės prieštaravimų. Dėl jų didėja nusivylimas gyvenimu, kyla vidinis nepasitenkinimas, prarandamas tikėjimas tikrosiomis vertybėmis. Šis konfliktas tarp „aš" ir abstraktaus „netikrų" vertybių pasaulio ir randa adekvačią saviraiškos formą romantinės ironijos koncepcijoje.

F. Šlėgelio nuomone, ironijoje „viskas turi būti juokinga ir rimta, viskas nuoširdžiai atvira ir giliai užslėpta. Ji atsiranda, kuomet jungiasi gyvenimo, meno supratimas ir mokslinė dvasia, kai sutampa išbaigta gamtos filosofija su išbaigta meno filosofija. Ji slepia savyje ir kartu atskleidžia neišsprendžiamą prieštaravimą tarp besąlygiško ir apsprendžiamo, tarp neįmanomumo ir būtinybės išsisakyti. Ji realizuoja aukščiausią laisvės pasireiškimo formą, nes ją pasitelkus galima iškilti virš paties savęs. Kartu ji didžiausias dėsningumas, nes yra besąlygiškai būtina" [20].

Manydami, kad ironija yra svarbiausias prieštaravimų tarp asmenybės ir ją supančio pasaulio sprendimo būdas, F. Šlėgelis, L. Tykas, Novalis, E. Zolgeris suabsoliutino jos reikšmę, laikė ją „absoliutine neigiama stichi-

[19] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика.— М., 1969.— Т. 2.— С. 233.

[20] *Шлегель Ф.* Эстетика, философия, критика.— Т. 1.— С. 286—287.

ja" (G. Hėgelis). Romantikams ironija ne tik pamėgta paradoksalaus mąstymo forma, savitikslio žaidimo prieštaravimais instrumentas (formali romantinės ironijos išorė), bet ir destrukcinė „suirusios" romantinės sąmonės išraiškos forma, tos sąmonės, kuri stichiškai maištauja prieš nepriimtinas visuomenės normas ir vertelgiškų vertybių sistemą.

Jėnos romantikai buvo talentingi poetai ir rašytojai, todėl daug dėmesio skyrė meninės kūrybos problemoms. Jie nepritarė šviečiamosios epochos mėgdžiojimo teorijai ir kvietė menininkus semtis įkvėpimo iš tikrovės, realius vaizdus sieti su jusliniais idealais, begalybe, o svarbiausia, papildyti juos savo nepakartojamo individualumo dvasia. Romantikams, nurodo H. A. Korfas, menas atspindėjo ne tik „idealią gamtą", bet ir antgamtinio, transcendentalaus, dieviško prado pasireiškimą [21]. Originalumo išaukštinimas nulėmė romantikų dėmesį fantazijai, kurios tikslas padėti menininkui iškilti virš banalios tikrovės ir įžvelgti tikruosius meno šaltinius „dvasinės kontempliacijos keliu" (A. Šlėgelis). Tačiau romantikai kūrybą suvokia ne tik kaip tiesioginę menininko vidinio pasaulio išraišką (A. Šlėgelis, F. Šlėgelis, Novalis), bet ir kaip pusiau mistinį pasaulio esmės ir būties „numatymą". „Kiekvienas naujas genijus,— teigė Žanas Polis,— nutraukdamas nuo senos gamtos dar vieną skraistę, parodo mums naują gamtą" [22]. Ši mintis yra tarsi šopenhaueriškosios meninės kūrybos koncepcijos užuomazga.

Aprašinėdami menininko kūrybos eigą, Jėnos romantikai sutelkė dėmesį į dialektinę intelektualių ir emocinių pradų sąveiką. Jie aukština kūrybinio įkvėpimo, nesąmoningų potraukių, stichinio vaizduotės žaismo reikšmę, kartu neužmiršta ir sąmonės vaidmens galutinėje meno kūrinio gimimo fazėje. F. Šlėgelio nuomone, gerame poetiniame kūrinyje viskas turi būti „ir iš anksto numatyta, ir instinktyvu". Tačiau kiti romantikai, pavyzdžiui, Novalis, neigė sąmonės vaidmenį ir kūrybos procesą laikė išimtinai spontanišku menininko „aš" pasireiškimu, kažkokių nesąmoningų jėgų veikimo rezultatu. „Poetas,— rašė jis,— kuria nesąmoningai. Jis įkūnija subjekto ir objekto, dvasios ir išorinio pasaulio vienovę

[21] *Korff H. A.* Geist der Goethezeit.— Leipzig, 1966.— Bd. 3.— S. 56.

[2] *Жан Поль.* Приготовительная школа эстетики.— М., 1981.— С. 65.

[...]. Poetinis jausmas yra giminiškas pranašiškam ir religiniam nuojautos jausmui. Poetas sutvarko, susieja, pasirenka, kuria, pats nesuvokdamas, kodėl šitaip, o ne kitaip" [23]. Žavėdamiesi nesuvokiamu, nerealiu, nesąmoningu pradais, neretai romantikai psichinę patologiją laiko svarbiausiu kūrybos akstinu. Antiracionalistines nuostatas jie išreiškia besąlygiškai aukštindami meninę intuiciją, vertindami ją kaip tobuliausią būdą būties paslaptims pažinti.

Menotyrinė Jėnos romantikų veikla — tai daugiausia literatūros kritikos veikalai, kuriuose analizuojami ir vertinami tiek pačių romantikų, tiek jų amžininkų kūriniai. Tačiau ilgainiui jų kritinė veikla peržengė literatūros ribas ir apėmė muziką bei tapybą. Romantikų plėtojamame moksle apie meną faktiškai nelieka skirtumo tarp menotyrinės ir filosofinės meno analizės, formuojasi gana neapibrėžta meno filosofija, kuri nagrinėja bendriausius meno būties, genijaus, kūrybinio proceso, taip pat ir kitus, kartais tik fragmentiškai susijusius klausimus. Būdami ypač jautrūs įvairioms meno formoms, romantikai giliau suvokia meninės kultūros raidos dėsningumus. Jie nepripažįsta klasicistams ir švietėjams būdingos „klasikinių" ir „ne klasikinių" meno formų bei stilių priešpriešos. Romantinėje meno filosofijoje ypatingą reikšmę įgauna „originalumo" kategorija, kuria vadovaujantis naujai įvertinami skirtingi meno raidos etapai (pirmykštis, viduramžių, Renesanso menas, olandų žanrinė tapyba, Rytų dailė), išryškinamas jų nacionalinis ir istorinis savitumas. Jėnos romantikų būrelyje formuojasi dialektinė mintis apie pažangų neigimo dėsnio vaidmenį istorinių meno raidos formų kitimo procese. Menas čia suvokiamas kaip vientisas, nuolat kintantis skirtingų meno rūšių, formų bei žanrų procesas.

Jėnos romantikų meno filosofijoje aptinkame daug reikšmingų požiūrių į meno esmę, jo vaidmenį dvasiniams žmogaus poreikiams, į istorinius meno raidos dėsningumus, meninės kūrybos subjektą, kūrybinį procesą ir daugelį kitų meno filosofijos problemų. Tačiau, pripažindami pažangias teigiamas romantikų meno filosofijos puses, negalime užmiršti ir jos trūkumų, t. y. *subjektyvumo* ir *metodologinio neapibrėžtumo*. Linkę į frag-

[23] Литературные манифесты западноевропейских романтиков.— С. 95.

mentiškumą ir poetinę saviraiškos formą, romantikai nepajėgė sukurti vientisos ir sistemingos meno filosofijos, neatsakė į daugelį jų pačių iškeltų klausimų. Mėgindami sujungti meną ir filosofiją, sukurti „absoliučią kūrybos teoriją", jie nepripažino ribų tarp mokslo ir meno, padėjo stiprėti voliuntaristinėms ir intuityvistinėms tendencijoms vėlyvesnėje meno filosofijoje.

# II. Klasikinės meno filosofijos raida

## SISTEMINIS VEIKSNYS F. ŠELINGO MENO FILOSOFIJOJE

Pirmosios sistemingai konstruojamos meno filosofijos autorius Frydrichas Šelingas (1775—1854) klasikine filologija ir filosofija pradėjo domėtis palyginti jaunas. Dar mokykloje jis išmoko lotynų, graikų, hebrajų ir arabų kalbas. Net trejais metais anksčiau už savo bendraamžius jis pradėjo studijuoti Tiūbingeno teologijos institute, kuriame suartėjo su G. Hėgeliu ir F. Helderlynu. Trys būsimieji kultūros korifėjai brendo veikiami Prancūzijos didžiosios revoliucijos ir vokiečių klasikinės filosofijos idėjų. Septyniolikmetis F. Šelingas, baigęs institutą, gavo filosofijos magistro diplomą, o būdamas dvidešimt trejų metų, padedamas J. G. Fichtės ir J. V. Gėtės, tapo Jėnos universiteto profesoriumi [1].

F. Šelingas ne iš karto kibo į meno filosofijos problemas. Ankstyvuosiuose veikaluose daugiausia dėmesio skyrė gamtotyros mokslams. Tačiau, bendraudamas su F. Šileriu, J. V. Gėte ir F. Helderlynu, jis vis labiau ėmė linkti prie Jėnos romantikų skelbiamų idėjų. Prie to nemažai prisidėjo ir pažintis su broliais Šlėgeliais, L. Tyku, Novaliu. F. Šelingas žavėjosi romantikų interesų įvairumu, artistizmu, mąstysenos laisvumu, meno, grožio ir gamtos kultu, siekimu pakilti virš kasdienybės.

---

[1] F. Selingo globėjas J. V. Gėtė 1798 m. laiške įtakingam Veimaro ministrui Folgtui rašė: „Trumpas Selingo apsilankymas paliko man labai malonų įspūdį, jam ir mums būtų naudinga, jeigu jis persikeltų gyventi pas mus; jam tai būtų galimybė įsijungti į veiksmingą daugialypių interesų visuomenę. Gyvendamas uždarą gyvenimą Leipcige, jis negali panaudoti savo talento tyrinėjimams ir visapusiškam gamtos pažinimui. Jis būtų ir mums naudingas: Jėnos būrelio veikla, įsijungus tokiai gyvai asmenybei, taptų įvairesnė, be to, jis paremtų mano tyrinėjimus". (*Куно Фишер.* Шеллинг, его жизнь, сочинения и учение.— СПб., 1905.— С. 47).

Jau pirmieji F. Šelingo sisteminiai veikalai („Transcendentinio idealizmo sistema" ir „Mano filosofinės sistemos išdėstymas") turėjo didelį pasisekimą, o autorius buvo pripažintas vienu iš žymiausių vokiečių mąstytojų. Daugelis idėjų, aukštinančių estetinės-meninės sferos reikšmę, F. Šelingo veikaluose pirmą kartą buvo pateiktos sistemingai, o kalbant apie didėjančią jo panestetinių idėjų įtaką būtina paminėti ir didelį oratorinį filosofo talentą. Jis mokėjo paveikti klausytojus savo gyva emocionalia kalba.

Nors filosofinis F. Šelingo palikimas nemažas (keturiolika tomų), tačiau jo veikaluose nėra idėjų vientisumo ir nuoseklumo. Filosofo teoriniai interesai neretai keičiasi — pradėjęs gvildenti vienas problemas, paveiktas kitų mąstytojų idėjų, netikėtai pasuka kita linkme. E. fon Hartmanas F. Šelingo filosofavimo stilių yra vaizdžiai palyginęs su „lanksčia liana, kuri, apsivydama kitų mąstytojų idėjų kamieną, kyla į viršų" [2]. Kitaip sakant, F. Šelingas savo mintis plėtojo tiek analizuodamas kitų mąstytojų idėjas, tiek jas praturtindamas, transformuodamas ir sulydydamas turtingoje vaizduotėje.

F. Šelingo kūrybinėje evoliucijoje su tam tikromis išlygomis galima išskirti šiuos svarbiausius laikotarpius: 1) panteistinė gamtos filosofija, arba natūrfilosofija; šiuo laikotarpiu jis formuoja gamtos vystymosi teoriją (1797—1800); 2) romantinis panestetizmas; suartėjęs su Jėnos romantikų grupe, jis plėtoja ir sistemina romantinės meno filosofijos principus (1800—1801); 3) tapatybės filosofijos; krypimas į vokiečių klasikinio idealizmo filosofiją (tampa vienu iš ryškiausių jos atstovų). Šiuo laikotarpiu jis rašo savo garsiąsias paskaitas, kurios buvo išleistos jau po autoriaus mirties „Meno filosofijos" pavadinimu (1801—1804); 4) vadinamoji „laisvės filosofija" (1804—1813); 5) iracionalistinė „apreiškimo ir mitologijos filosofija", arba vadinamoji „pozityvioji filosofija" (1815—1854); F. Šelingas galutinai pasuka į iracionalizmą.

Mums svarbiausia F. Šelingo meno filosofija. Nors ji kur kas artimiau susijusi su realia meninės kūrybos praktika negu I. Kanto mokymai, tačiau F. Šelingo kūriniuose iš tradicijos dar daug schematizmo ir metafiziškumo. Tai matyti iš daugiareikšmių filosofinių terminų, minties abs-

[2] *Hartmann E.* Schellings philosophischen System.— Leipzig, 1987.— S. 3.

traktumo bei poetinių simbolių ir iš to, kaip greta vartojamos beveik nesuderinamos idėjų dėstymo formos: šalia miglotos metafizinės kalbos gaivališka eseistinė, gyvi poetiniai vaizdiniai, apsunkinti sudėtingų loginių konstrukcijų, teoremų, lemų. Tokių raiškos formų pasirinkimui tikriausiai įtakos turėjo F. Šelingo aristokratizmas, požiūris į filosofiją, o juo labiau į „aukščiausią" jos sritį — meno filosofiją, kaip į kažką visiškai svetimą filisterinei sąmonei.

Iš Jėnos romantikų F. Šelingas išsiskyrė kaip „tikras filosofas", o žymiausi vokiečių klasikinio idealizmo atstovai jo mąstyseną laikė „poetiška". Tačiau šio poetiškumo reikšmės negalima pervertinti, nes, kaip teisingai yra pastebėjęs K. Jaspersas,— svarbiausi jo kūriniai yra „persmelkti sistemos kūrimo idėjos" [3]. F. Šelingas svajojo tapti nauju Protėjumi, t. y. „naujos dvasingumo eros" pranašu, suformuluoti naujus pasaulio ir meno sisteminго pažinimo principus. Iš tikrųjų filosofijoje F. Šelingas nepateikė išbaigtos sistemos, o ir patį „sistemos" terminą vargu ar galima vartoti jo filosofinių konstrukcijų atžvilgiu griežta šio žodžio prasme. Tačiau meno filosofijos plotmėje jo „sisteminė nuostata" buvo itin savalaikė ir suvaidino svarbų vaidmenį plėtojant teorinę meno filosofijos tendenciją.

F. Šelingo „Transcendentinio idealizmo sistema" buvo reikšmingiausia idealizmo sistema pokantinėje vokiečių klasikinėje filosofijoje. Ji padėjo sistemingai sukonstruotai meno filosofijai su savo specifika, uždaviniais, struktūra, turiniu, pagrindinėmis problemomis išaugti į savarankišką mokslą. Jau G. Hėgelis teigė, kad mokslas apie meną „Šelingo filosofijoje pasiekė savo absoliutų lygmenį, ir jeigu anksčiau menas gynė savo specifinę prigimtį ir vertę dėl aukščiausių žmogiškųjų interesų, tai dabar apibrėžiama mokslinė meno sąvoka ir vieta" [4].

Savarankišką meno filosofijos sistemą F. Šelingas kūrė permąstydamas I. Kanto ir J. G. Fichtės idėjas. Nors su I. Kanto „Sprendimo galios kritika" jis susipažino 1791 metais, tačiau prireikė dar kelerių metų, kol išstudijavo F. Šilerio ir J. G. Fichtės kantiškųjų idėjų interpretaciją ir suvokė „naujosios filosofijos pradininko" idėjų svarbą.

---

[3] *Jaspers K.* Schelling. Grosse und Verkangnes.— München, 1955.— S. 110.

[4] *Гегель Г. Ф. В.* Эстетика.— Т. I.— С. 68.

1795 m. viename iš savo laiškų G. Hėgeliui F. Šelingas rašo apie „naują kelrodę žvaigždę, spindinčią filosofijos padangėje" [5]. Ši „žvaigždė", t. y. Kantas, įkvėpė F. Šelingą kurti naują filosofinę sistemą.

Iš I. Kanto veikalų F. Šelingas perėmė beveik nepakeistą sistemos, kaip vientiso gyvo organizmo, gebančio gimdyti naujas sudėtines dalis, idėją, subjektyvizmą (per J. G. Fichtės veikalus), vaizduotės teoriją, požiūrį į kūrybinę asmenybę kaip aktyvų realybę pertvarkantį subjektą. Vienu iš svarbiausių I. Kanto nuopelnų jis laikė siekimą „moksliškai" pažinti meno fenomeną. Pagrindines „Transcendentinio idealizmo sistemos" tezės „menas yra filosofijos organas" užuomazgas F. Šelingas rado J. G. Fichtės veikaluose. Kitas centrinis šios knygos leitmotyvas apie magišką meno sugebėjimą atskleisti kelią į transcendentinio idealizmo pasaulį išplaukia iš J. G. Fichtės idėjų. Jis perėmė taipogi „nesąmoningo proto" idėją, mokymą apie nesąmoningą subjekto veiklą, individualizmą.

Kitaip negu I. Kantas ir J. G. Fichtė, kurių samprotavimams būdingi prieštaravimai tarp teorinės ir praktinės filosofijos, F. Šelingas suabsoliutino meną, todėl neliko prieštaravimų. Jis teigė, kad dėl meninei veiklai prieinamos didingos sąmoningos ir nesąmoningos veiklos, subjektyvaus ir objektyvaus, gamtos ir dvasios, laisvės ir būtinybės sintezės, galima absoliuti priešingų pradų harmonija. Menas yra tobuliausia dvasinės raiškos forma, tai filosofijos idealas. Tačiau toks estetinio prado išaukštinimas svetimas moralistui J. G. Fichtei. Tuo ir galima paaiškinti skirtingą J. G. Fichtės ir F. Šelingo požiūrį į mokslinį meno filosofijos statusą ir jos vietą filosofinėje sistemoje. J. G. Fichtė laiko, kad etinis pradas yra nepalyginamai svarbesnis už estetinį pradą, ignoruoja sistemingos meno filosofijos konstravimo idėją ir net nemėgina apibrėžti jos vietos filosofinėje sistemoje. Tuo tarpu F. Šelingui šių problemų sprendimas turi pirmaeilę reikšmę.

F. Šelingo „Transcendentinio idealizmo sistemoje" vienas iš svarbiausių svarstomų filosofijos klausimų yra sąmonės ir būties santykis. Transcendentinė filosofija, nurodo autorius, remiasi subjektyviuoju „aš". Objektyvaus pasaulio išeities taškas — dvasinis kūrybinis pradas, „ne-

[5] Aus Schelings Leben in Briefen.— Leipzig 1869.— Bd. 1.— S. 75.

sąmoningas protas", kuris savo raidoje praeina kelias pakopas — nuo juslinio prado iki mąstančio proto. Šioje aukščiausioje savo vystymosi stadijoje „nesąmoningas protas" suvokia save kaip savarankiškai mąstančią dvasinę substanciją ir virsta praktiniu subjektu „aš" su jam būdinga valia. Aiškindamas pasaulio ir subjekto atsiradimą kaip istorinę dvasios evoliuciją nuo nesąmoningo prado (negyvos materijos) į sąmoningą (žmogų), F. Šelingas neliečia idealistinėje filosofijoje sunkiai paaiškinamos „šuolio" nuo negyvos į gyvą materiją problemos. Čia F. Šelingas pirmą kartą pateikė G. Hėgelio „Dvasios fenomenologijoje" plėtojamos didingos absoliučios dvasios epopėjos prototipą.

Taigi F. Šelingo filosofinė sistema tarsi suskyla į *praktinę* filosofiją, aprėpiančią gamtą, ir jos antipodą — *teorinę* filosofiją, kuriai svarbiausia teorinis išorinio pasaulio pažinimas. Gamtos ir teorinė filosofijos vertinama kaip du savarankiški filosofinio mąstymo būdai. Pereidamas nuo tezės prie antitezės, o vėliau — prie jų sintezės, F. Šelingas skelbė, kad „aukščiausia" sintetinės veiklos forma „estetinė", kuri, išvengusi praktinės ir teorinės veiklos vienpusiškumo, gali įveikti pirmapradį subjekto ir objekto priešiškumą. *Aukščiausia estetiškumo išraiška F. Šelingo koncepcijoje tampa menas,* kuris turįs vos ne kosminę galią. Todėl visas pasaulis čia suvokiamas kaip milžiniškas meno kūrinys.

„Idealus meno pasaulis ir realus daiktų pasaulis,— rašė F. Šelingas,— yra tos pačios veiklos produktas: abiejų jos pusių (sąmoningos ir nesąmoningos) tapsmas įvyksta tada, kai iš nesąmoningo prado gimsta realus pasaulis, o iš sąmoningo — estetinis. Objektyvus pasaulis mūsų vaizduotėje iškyla pirmapradės, nesąmoningos dvasios poezijos pavidalu, bendru filosofijos organonu, o jos užbaigiančiu architektonikos akordu tampa meno filosofija" [6]. Vadinasi, F. Šelingo filosofinėje sistemoje tarp praktinės ir teorinės filosofijų įterpiama trečioji, „aukščiausia" sintetinė grandis — *„meno filosofija"*, kuri suteikia jo filosofinei sistemai išbaigtą ir vientisą pavidalą. Ši filosofinės sistemos konstravimo procedūra labai panaši į tą, su kuria susiduriame I. Kanto filosofijoje. Esminis skirtumas tarp I. Kanto ir F. Šelingo yra tas, kad pastarasis *susiaurino* kantiškosios estetikos funkcijas ir

[6] *Шеллинг Ф. В. И.* Система трансцендентального идеализма.— Л., 1936.— С. 24.

*perdavė jas meno filosofijai.* Pasitelkęs meno filosofiją, užimančią centrinę vietą F. Šelingo teorinėse konstrukcijose, jaunas filosofas gali spręsti aktualias būties, kūrybos, pažinimo ir kitas problemas.

Menas F. Šelingui — absoliuti ir aukščiausia vertybė. Tik per jį pasiekiama „begalybė", t. y. idealas „Be abejo,— rašė F. Šelingas,— filosofija pakyla į didžiausias aukštumas, tačiau į jas ji iškelia tik žmogaus dalelę. Menas gi padeda *vientisam žmogui* priartėti prie šių aukštumų, iki aukščiausiojo prado pažinimo, o tai ir yra amžinas meno savitumas ir jam būdingas žavumas" [7]. Todėl *menas privalo tapti pavyzdžiu mokslui,* o šis turi siekti to, ką yra pasiekęs menas. Kaip ir J. Helderlynas „Hiperione", F. Šelingas teigė, jog filosofija ir mokslas ankstyvojoje savo raidos fazėje gimė iš poezijos ir ateityje grįš prie savo ištakų ir ištirps naujoje poezijoje. Pripažindamas meno prioritetą pasaulio pažinime, F. Šelingas pažintines meno galimybes siejo ne su protu, o su ypatinga pažinimo forma,— *estetine intuicija.* Kitaip negu filosofinis pažinimas, kuris atskleidžia tiesą per daugelį tarpinių grandžių, meninis pažinimas estetinės intuicijos keliu pažįsta tiesą iškart. Todėl meninis pažinimas yra *aukščiausia pažinimo forma.* Jis gali įveikti teorinės ir praktinės veiklos priešiškumą ir pasiekti visišką sąmoningo ir nesąmoningo pradų vienovę. Didžiausias filosofinio pažinimo trūkumas esąs subjektyvumas.

„Transcendentinio idealizmo sistemos" pabaigoje F. Šelingas mėgina išsiaiškinti, kaip meno filosofija santykiauja su visa filosofine sistema. Tačiau šis klausimas čia tik formuluojamas, nes sėkmingai spręsti šią problemą trukdo panestetinė autoriaus pozicija: meno vaidmuo aukštinamas neigiant mokslo galimybes. Tik daug vėliau, išsivadavęs iš daugelio romantinių iliuzijų ir suvokęs, kokia nereali mokslo transformavimosi į meną idėja, F. Šelingas galėjo spręsti šią problemą laikydamasis nuoseklesnių metodologinių principų.

Naujas F. Šelingo kūrybinės evoliucijos etapas prasidėjo nuo jo paskaitų, kurios vėliau buvo išleistos „Meno filosofijos" pavadinimu. Nors šioje knygoje keliamos idėjos siejasi su „Transcendentinio idealizmo sistema", joje išryškinti nauji racionalistiniai bendrosios filosofinės meno teorijos principai. Nepaisant to, kad knygoje netrūksta spekuliatyvumo, stiprėjančių idealistinių tenden-

[7] Ten pat.— P. 396.

cijų, nėra abejonės, jog tai vienas iš reikšmingiausių ne tik F. Šelingo, bet ir visos meno filosofijos istorijoje kūrinių. Jame pirmą kartą meno pasaulis sistemingai nagrinėjamas kaip vientisas dialektiškai besivystantis organizmas.

Meno filosofijos paskaitose F. Šelingas vis labiau krypo į objektyviai idealistinę „tapatybės filosofiją". Sutapatinęs gamtos filosofiją su transcendentiniu idealizmu, viso pasaulio pagrindu jis paskelbė „absoliutaus proto" idėją, kuri išreiškia visišką subjektyvaus ir objektyvaus pradų vienybę. Ši tapatybės filosofija yra ryškus F. Šelingo posūkis nuo subjektyvaus idealizmo principų į objektyviai idealistinę pasaulėžiūrą. Tai atsispindi ir paskutinėje jo filosofinės sistemos dalyje — meno filosofijoje.

1802 m. laiške A. Šlėgeliui F. Šelingas rašė apie pasikeitusį savo požiūrį į meną: „Aš visiškai neketinu kurti meno teorijos, nes ji tik šiek tiek susijusi su filosofija [...]. Tačiau kaip egzistuoja tik protu suvokiami reiškiniai (reiškiniai *patys savaime),* taip egzistuoja ir *menas pats savaime.* Empirinis menas — tik viena iš šio meno pasireiškimo formų, *menas pats savaime* ir yra tai, kas padeda nustatyti ryšį tarp filosofijos ir meno. Iš to išplaukia, kad mano meno filosofija yra greičiau universumo filosofija, negu meno teorija, nes šioji yra kas nors *dalinio.* Meno filosofija priklauso aukščiausiai meno refleksijos sričiai, jos visiškai nedomina empirinis meno tyrinėjimas, nes ji domisi tik absoliutaus meno esme" [8].

Vadinasi, pagrindinis F. Šelingo tikslas yra racionalizmo principais besiremiančios sisteminės meno filosofijos konstravimas. Spręsdamas šį uždavinį, jis blaiviai vertino silpnąsias ankstesniojo mokslo apie meną puses. Filosofo nuomone, didžiausias „visuotinių menų ir mokslo teorijų" (M. Mendelsonas, J. Ridelis, J. G. Zulceris, J. A. Eberhardas, J. J. Ešenburgas ir kt.) trūkumas — metodologinis šių teorijų neapibrėžtumas, t. y. jų „visuotinumas", yra grynai išorinis ir jis atsispindi daugiau garsiuose traktatų pavadinimuose negu jų turinyje [9]. Jis

[8] Aus Schellings Leben in Briefen.— S. 397.

[9] Vieni iš reikšmingiausių šios krypties traktatų: *M. Mendelsonas* „Apie dailiųjų menų ir mokslų pagrindus" (1761); *J. Ridelis* „Dailiųjų menų ir mokslų teorija" (1767); *J. A. Eberhardas* „Dailiųjų menų ir mokslų teorija" (1783); Zulceris „Visuotinė dailiųjų menų teorija" (1771—1784, 2 tomai); *J. J. Ešenburgas* „Dailiųjų mokslų teorijos ir literatūros apybraižos" (1783).

teisingai kritikavo šių teorijų empiriškumą, psichologiškumą, jų nesugebėjimą įsigilinti į meno esmę. Kita vertus, F. Šelingas matė ir silpnąsias baumgarteniškosios tradicijos puses, pirmiausia jos nesugebėjimą atskirti filosofinį požiūrį į meną nuo empirinio. A. Baumgarteno, I. Kanto, F. Šilerio veikaluose jis matė tik didžiųjų protų pasėtas tikrojo mokslo apie meną „sėklas", kurios dar nesudygo ir nedavė vaisiaus. „Mokslinė ir filosofinė menotyra (Kunstlehre),— rašė F. Šelingas,— kol kas dar neegzistuoja, geriausiu atveju yra tik atskiri jos fragmentai, bet ir jie dar nepakankamai apmąstyti" [10].

Savo istorine misija F. Šelingas laikė teoriškai susintetinti produktyviausias ankstesnio mokslo apie meną tendencijas, nustatyti meno vietą universume ir, pagaliau, teoriškai pagrįsti meno filosofiją, kaip sudedamąją visaaprėpiančios filosofijos dalį. Laikydamasis kantiškosios tradicijos, F. Šelingas konstravo savo meno filosofiją „iš viršaus", t. y. remdamasis absoliutaus proto ir kitomis bendriausiomis filosofinėmis (idealumo ir realumo, sąmoningo ir nesąmoningo ir kt.) kategorijomis. Jis kėlė klausimą, ar galima filosofiniam konstravimui pasitelkti tą dievišką pradą, kuris išjudina menininko dvasią ir gimdo meną? Atsakydamas į šį klausimą, filosofas aiškino, kad universumo dėsniai, būdami viską aprėpiantys ir galingi, gali įsiskverbti į visas jiems pavaldžias sritis.

Pagrindinis F. Šelingo konstruojamas meno filosofijos uždavinys yra ne empirinis meno tyrinėjimas, atskirų jo išorinės raidos faktų aprašinėjimas o abstrakčios filosofinės teorinės sistemos kūrimas. Ši sistema panaši į gyvą organizmą, kuriame kiekviena sudėtinė grandis turi savo vietą daug universalesnėje struktūroje ir paklūsta visuotiniams dėsniams. „Konstruoti meną,— aiškina F. Šelingas,— vadinasi, apibrėžti jo vietą universume. Šios vietos apibrėžimas ir yra vienintelis meno apibrėžimas" [11]. F. Šelingo meno filosofijoje keliamas reikalavimas ne tik gvildenti meną iš filosofinių pozicijų, bet ir kiekvienam konkrečiam meno faktui rasti tam tinkamą vietą organizme.

Nusivylęs meninio pasaulio pažinimo galimybėmis, dabar F. Šelingas viltis deda į filosofiją. „Tik filosofija,— sako jis,— gali naujai atskleisti refleksinius gyvybinguo-

[10] *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства.— М., 1966.— С. 60.
[11] Ten pat.— P. 72.

sius meno šaltinius, ganėtinai kūrybos išsekintus. Tik per filosofiją mes galime tikėtis pasiekti tikrąjį mokslą apie meną" [12].

F. Šelingo filosofijos paskirties ir jos santykių su menu sampratoje dar ryškūs romantinio sinkretizmo ir universalizmo elementai. Tačiau jis yra ne tik estetinės, bet ir daugeliui romantikų svetimos etinės filosofijos paskirties interpretacijos šalininkas. Jo nuomone, tikroji filosofija, turinti universalų pradą, yra neatsiejama nuo tiesos, gėrio ir grožio vienybės idėjos. Tiesa orientuojasi į žinojimą, gėris — į dorybingumą, o grožis, vienijantis abu šiuos pradus, randa idealią saviraiškos formą mene. Meninės veiklos reikšmingumą F. Šelingas grindžia filosofiniais principais, o filosofinio žinojimo specifiškumą mato universalume. Jis negvildena atskirai tiesos, gėrio ir grožio, o sutelkia savo dėmesį į jiems visiems bendrus principus. Vadinasi, filosofijai, ne taip kaip kitoms gretimoms disciplinoms, būdinga kažkas visuotina, bendra mokslui, moralei ir menui. Filosofijos santykį su menu *idealiame* pasaulyje F. Šelingas lygino su proto ir organizmo santykiu *realiame.*

Vadinasi, filosofija dėl savo genetinio visuotinumo daro įtaką visoms kitoms potencijoms ir žinojimo sritims, tarp jų ir sąlygiškai uždaram meno pasauliui. Nors F. Šelingas ir pripažįsta, kad menas yra *absoliutus pradas,* tačiau meno santykį su filosofija vaizduoja kaip *realaus* santykį su *idealiu,* t. y. kaip *dalies* ir *visumos* santykį. Jis vaizdžiai aiškina, kad menas tiesiogiai santykiauja su filosofija ir skiriasi nuo pastarosios tik tuo, kad priklauso „atspindimajai" sričiai. Jeigu to nepaisytume, jis būtų „aukščiausia idealaus pasaulio potencija". F. Šelingas reikalauja iš filosofo vertinti meną kaip mokslinę veiklą, kuri savo vientisumu artima gamtiniam organizmui. „Tik labai neišprususiam žmogui,— rašė jis,— menas neatrodo uždara, organiška visuma, tokia pat būtina savo sudėtinių dalių sąveikoje kaip ir gamta" [13]. Mokslinis šio uždaro meno pasaulio pažinimas esąs svarbiausias meno filosofijos uždavinys.

„Meno filosofijoje" F. Šelingas šio mokslo struktūrą aiškina kaip savo filosofinės sistemos pakartojimą jos aukščiausioje potencijoje. Jis teigia, kad meno filosofija yra ta pati *universalioji filosofija,* tik pasireiškianti vie-

[12] Ten pat.— P. 58—59.
[13] Ten pat.— P. 56.

nos iš savo potencijų, t. y. *meno potencijos*, pavidalu. Kaip reikėtų suprasti tokį aiškinimą? Kaip į „meno filosofijos" sąvoką galima sujungti du priešingus pradus: meną — realų, objektyvų ir filosofiją — idealią, subjektyvią. Į šiuos klausimus F. Šelingas atsakė, jog meno filosofija — tai realumo mene idealus vaizdavimas. Kitaip negu filosofija, besidominti „amžinomis sąvokomis" arba „idėjomis", atspindinčiomis idealia forma Absoliutą, meno filosofija atlieka tą patį vaidmenį išreikšdama idėjas realiomis meninėmis formomis. Tačiau F. Šelingo teorinėse konstrukcijose meno filosofija reiškiasi ir *kaip mokslas apie viską meno formoje ar potencijoje*, t. y. kaip universumas meno vaizdinyje. Čia jau nekalbama apie specifinę žmogaus veiklos sritį, o plėtojamas objektyviai idealistinis požiūris į meną kaip ypatingą pakopą, užbaigiančią absoliučios dvasios raidą.

Svarbiausiu meno filosofijos pažinimo objektu F. Šelingas laiko bendriausius meno būties, konstravimo, funkcionavimo dėsningumus, kūrybinio subjekto, meninio kūrybos proceso, menų sistemos sukūrimo klausimus. Čia visos meno rūšys, žanrai artimai susiję ir sudaro vientisą organizmą, nes visos meno pasaulio sudedamosios dalys skirtingais aspektais atspindi tą patį Absoliutų pradą. Filosofinis šio uždaro teorinių meno problemų rato pažinimas, anot F. Šelingo, turi vykti „esant visiškai harmonijai su pačia filosofija".

Čia filosofas duoda reikšmingą pamoką, aktualią ir šiandien,— jis nuosekliai gina filosofijos „nedalomumo" idėją, paaiškindamas, kad ji, išsaugodama savo vientisumą, gali reikštis skirtingomis formomis, kurias jis vadina „potencijomis". „Aš noriu,— rašė F. Šelingas,— kad šio filosofijos nedalomumo sąvoką jūs ypač gerai įsisavintumėte dėl mūsų mokslo esmės supratimo. Gerai žinoma, kaip nesąžiningai piktnaudžiaujama filosofijos sąvoka. Mes jau turėjome žemės ūkio filosofiją; galima tikėtis, kad bus sukurta keliavimo būdų filosofija ir kad galų gale atsiras tiek filosofijų, kiek yra pasaulyje daiktų. Tarp tokios galybės filosofijų gali pasiklysti ir pati filosofija. Yra tik *viena* filosofija ir *vienas* filosofijos mokslas; o tai, kas vadinama skirtingais filosofiniais mokslais,— tai kažkas melaginga, arba tik dalis vientisos nedalomos filosofijos skirtinga *potencija* su skirtingais idealų apibrėžimais" [14].

[14] Ten pat.— P. 63—64.

Kad meninę veiklą galėtume laikyti filosofinio pažinimo objektu, ji turi sugebėti atkurti „begalybę". Šį sugebėjimą romantikai laiko meno savybe. F. Šelingas, kuris anksčiau pritarė romantizmo idealams ir liko įsitikinęs, kad menas savo galimybėmis nenusileidžia filosofijai ir tikrovėje atspindi visas tas potencijas, kurios filosofijai pasiekiamos idealumu. Menas F. Šelingo koncepcijoje yra filosofinės tiesos sudėtinė dalis ir jos iliustracija. Jis skiriasi tik tuo, kad filosofija išreiškia Absoliutą „pirmapradžiame vaizdinyje", o menas yra „atspindžio" forma. Pavyzdžiui, muzikoje filosofas mato pirmapradžių gamtos vaizdinių ir universumo „ritmo" atspindį, o tobulose plastinio meno formose — organiškų gamtos formų prototipus ir t. t.

Perėmęs šį romantinį leitmotyvą apie filosofijos ir meno sugebėjimą išreikšti begalybę, F. Šelingas teigia, kad meno filosofija privalo gvildenti tas meno problemas, kurias filosofija sprendžia visuotinio pažinimo sferoje. Nereikia užmiršti ir skirtingos šių mokslo sričių krypties. Filosofijos siekių tikslas —„tiesa", o meno filosofijos — „grožis". Paskelbęs, kad „tiesa" ir „grožis" yra du skirtingi absoliutaus vientiso prado suvokimo aspektai, filosofas kartu teoriškai pagrindžia platonišką Absoliutų grožį, iš kurio nuosekliai kildina konkrečias grožio formas.

F. Šelingas nesitenkino filosofijos ir meno filosofijos santykių tyrinėjimu. Jis mėgino paaiškinti, kuo skiriasi meno filosofija nuo meno teorijos. Kai mokslas apie meną filosofiškai išryškina savo objekto „absoliutų" pradą, F. Šelingas jį vadina *meno filosofija*, o jeigu jis gvildena teoriškai tik meninę veiklą siauru „daliniu" aspektu, tuomet virsta *meno teorija*. Ši teorija gali remtis filosofiniais principais, bet ji netaps meno filosofija. Siekdamas nustatyti šių skirtingų meną tyrinėjančių mokslų tyrinėjimo objektų, turinio, uždavinių skirtumus, F. Šelingas davė orientyrą G. Hėgeliui, kuris savo veikaluose galutinai įteisino meno filosofijos atsiskyrimą nuo meno teorijos.

Šiame F. Šelingo dvasinės evoliucijos etape pastebima didėjanti racionalizmo įtaka jo pažinimo teorijai. Jo tezė, kad meno gelmes geriausiai pažinti gali tik filosofas, nes jis meno esmę suvokia aiškiau už patį menininką, prieštarauja ankstesniuose veikaluose keltoms romantinėms idėjoms. Vadinasi, čia F. Šelingas yra jau *mokslinio meno pažinimo* šalininkas, jis nori išaukštinti sumenkusį filosofijos autoritetą. Filosofinis meno pažinimas

turi būti absoliutus, analitinis, gebantis atskleisti meninį procesą, kaip organiškos visumos vienybę. Nuoseklus brandaus F. Šelingo reikalavimas, kad meno pažinimas būtų mokslinis bei filosofiškai pagrįstas, išskiria jį iš romantikų.

„Meno filosofijoje" estetinės intuicijos sąvoką keičia kita jai artima *intelektinės intuicijos* kategorija, kuri laikoma tobulu tikrovės p a ž i n i m o instrumentu. Įprastinį mąstymą filosofas aiškino kaip žemesnį negu intelektinė pažinimo forma. Eilinio žmogaus m ą s t y s e n a yra nuolat slegiama prieštaringumo dėsnio, kuriam nepavaldus intelektas. Pastarasis sugeba daiktuose įžvelgti priešybių vienybę ir kartu iškilti virš tikrovės prieštaravimų. T o d ė l intelektinė intuicija g a l i p a ž i n t i nepasiekiamą eiliniam žmogui giliausią m u s s u p a n č i o pasaulio reiškinių esmę. Taigi intelektinė intuicija F. Šelingo meno filosofijoje aiškinama kaip nuo nieko nepriklausomas mistinis absoliutus tikrovės pažinimo instrumentas. Šios pažinimo formos subjektas gali būti tik filosofinis arba meninis genijus.

Teorinėse F. Šelingo konstrukcijose genijaus problema užima vieną iš svarbiausių vietų. Ji plėtojama veikiant romantinei meno filosofijai. Genialumas čia priešpriešinamas filisterinei sąmonei ir suvokiamas kaip išskirtinė dvasios savybė, kuri būdinga tik nedaugeliui išrinktųjų. „Kaip lemtimi vadiname tą jėgą, kuri įgyvendina savo tikslus, *neišryškėjusius* mūsų laisvame elgesyje, ir sukelia veiksmus, nepriklausomai nuo mūsų norų ar net priešiškai jiems, taip *genialumu* mes vadiname tą nepasiekiamą pradą, kuris suteikia objektyvumą suvoktiems reiškiniams be jokio laisvės pasireiškimo ir netgi priešingai jai" [15]. Genijaus kūrybos produktą — meną jaunystėje F. Šelingas vadino „stebuklu", kuris įtikina mus, kad realiai egzistuoja aukščiausia absoliuti būtis. Nors vėliau šis romantinis svaigulys blėsta, visgi „Meno filosofijoje" F. Šelingas lieka ištikimas savo aristokratiniam genijaus kultui.

Tačiau, jei genialumas yra Dievo dovana, o genijus — laisviausia Visatoje asmenybė, tuomet romantinio genijaus savivalė gali sugriauti sistemingas F. Šelingo meno filosofijos konstrukcijas. Suvokdamas šį pavojų ir

[15] *Шеллинг Ф. В. И.* Система трансцендентального идеализма.— С. 378.

norėdamas jo išvengti, filosofas koreguoja filosofinio ir meninio pasaulių santykius. Pavyzdžiui, „Transcendentinio idealizmo sistemoje" iškeldamas meninį genialumą virš mokslinio ir norėdamas išvengti prieštaravimų, jis priverstas bendroje vertybių hierarchijoje meną iškelti aukščiau mokslo ir filosofijos. Tačiau toks besaikis meno aukštinimas mokslo atžvilgiu prieštarauja moksliniais principais grindžiamoms sisteminėms jo filosofijos nuostatoms. Tą ilgainiui suvokia ir pats F. Šelingas.

Siekimas sukurti neprieštaringą, sistemingai sukonstruotą meno filosofiją vertė F. Šelingą ryžtingai pervertinti savo ankstesnius požiūrius ir, apribojus romantinio genialumo galią, *keisti meno* ir *filosofijos santykį*. Atkreipdamas dėmesį, kad filosofija geba pasinerti į užslėptus meninės veiklos klodus, F. Šelingas nurodė, kad genijus kaip autonomiška esybė yra pajėgus ignoruoti bet kokį diktatą, tik ne savo dvasios impulsus. Jis genijus tik todėl, kad yra įsikūnijęs dėsningumas. Tačiau šį dėsningumą pripažįsta ir filosofija, kuri taipogi yra ne tik autonomiška, bet gebanti pažinti kiekvieną autonomišką reiškinį [16]. Vadinasi, nuo besąlygiško prioriteto teigimo F. Šelingas eina prie filosofijos ir meno suartinimo ir, pagaliau, prie filosofijos visagališkumo teorinio įteisinimo. Tačiau kuo nuosekliau jis siekia moksliškai apibrėžti meno filosofijos vietą ir uždavinius filosofinio pasaulio pažinimo sistemoje, tuo labiau jam tenka, net ir pačiam to nenorint, apriboti meno ir genijaus laisvės galią. Genijaus koncepcijoje ši transformacija reiškiasi kaip individualizmo tendencijų silpnėjimas ir normatyvinių skonio reikalavimų įtakos augimas.

F. Šelingo meninės kūrybos koncepcijoje jaučiama daugelio meninės kūrybos proceso dėsningumus aiškinančių tradicijų įtaka. Ankstesniuose veikaluose didžiausią dėmesį jis kreipė į aršią prieštaringų pradų kovą, jų „vidinį konfliktą", vėliau — į „harmonizuojamą" kūrybinės menininko vaizduotės funkciją, kuri sulydo į vieną sąmoningus ir nesąmoningus pradus, taip pat ir turinį bei formą. Meno kūrinio gimimas čia aiškinamas kaip dviejų veiklos rūšių — *sąmoningos* ir *nesąmoningos* — rezultatas. Pirmoji veikla susijusi su „apmąstymais", su visu tuo, kas aiškiai suvokiama ir kas išmokstama, remiantis tradicija. Antroji jungia visa tai, ko neįmanoma racionaliai paaiš-

[16] *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства.— С. 52.

kinti, išmokti, kas gimsta kaip laisvos menininko kūrybinės dvasios polėkis. Šį „nesąmoningą" meninės kūrybos pradą F. Šelingas skelbė esant pagrindiniu. Jame jis matė objektyvią spontanišką kūrybos prielaidą, kuri nukreipia menininko kūrybą tam tikra linkme, visiškai nepaisydama jo subjektyvios valios. Taigi nesąmoningas pradas F. Šelingo meninės kūrybos teorijoje atlieka analogišką vaidmenį kaip ir kantiškasis „įgimtas sugebėjimas".

Jau „Transcendentinio idealizmo sistemoje" F. Šelingas skelbė, kad svarbiausias tikro meno kūrinio bruožas yra „nesąmoningumo begalybė". „Menininkas,— teigė jis,— realizuoja savo kūrinyje ne tik tai, ką buvo sumanęs, bet ir, tarsi paklusdamas instinktui, tam tikrą begalybę, kurios iki galo negali suvokti ribotas protas" [17]. Šitaip F. Šelingas iškelia genialaus menininko ir jo kūrinio principinio „neišsakomumo" idėją. Meno kūrinius galima suvokti labai įvairiai,— nepriklausomai nuo kūrėjo valios jie akumuliuoja begalinę „perskaitymo" ir interpretacijos įvairovę. Kita vertus, F. Šelingo mokymas apie „nesąmoningumo begalybę" darė ir neigiamą įtaką vėlesnei teorinei minčiai, nes menkino sąmoningųjų veiksnių vaidmenį meninėje kūryboje. Pervertinus iracionalių motyvų vaidmenį, meninė kūryba interpretuojama kaip paslaptingos metafizinės kūrybinės jėgos veiklos rezultatas. Vadovaujantis šia koncepcija, genijaus kūryba neperžengia iš anksto dievybės nužymėtų ribų. Kitaip negu talentas, atspindintis savo kūriniuose tik „išorinius", „atsitiktinius" būties momentus, genijus įprasmina tik „neišvengiamą būtinybę". Šis „neišvengiamumo" momentas, turintis panašumo į dievišką kūrybą, F. Šelingo koncepcijoje yra tapęs specifiniu genijaus kūrybos požymiu.

„Meno filosofijoje" F. Šelingas nužymėjo ir meno rūšių sistemos kontūrus. Ši sistema neišbaigta, todėl jai trūksta teorinio nuoseklumo. Tačiau tiriami reiškiniai jungiami į darnią, nuosekliai plėtojamą sistemą. Visas menų pasaulis čia gvildenamas sistemingai, vadovaujantis vientisa metodologija, vidiniais menų diferenciacijos dėsniais, nuosekliai einant nuo bendriausių struktūrų iki konkrečių meno formų. Menų sistemos konstravimo esmė — idealių ir realių menų grupių priešprieša. Pirmajai

[17] *Шеллинг Ф. В. И.* Система трансцендентального идеализма.— С. 383.

priskiriama muzika, tapyba ir plastiniai menai, antrajai — lyrika, epas ir drama.

Daugiausia dėmesio meno rūšių sistemoje F. Šelingas skyrė poezijai, kurios balsu, anot filosofo, prabyla didžioji pasaulio esmė. Šiuose poezijos paskirties apmąstymuose jaučiama ryški J. Helderlyno ir Novalio įtaka, kurie žiūri į poeziją kaip į aukščiausią realybę. F. Šelingo nuomone, svarbiausias poezijos pranašumas — jos „absoliutus betarpiškumas" ir beribis sugebėjimas be kitų pagalbos pažinti aukščiausias realybes (idėjas, Absoliutą). Dėl šio pranašumo „jai ir suteiktas poezijos, t. y. *kūrybos*, vardas, nes jos kūriniai iškyla prieš mus ne būties, o būties gimimo, jos sklaidos pavidalu. Todėl į poeziją galima žiūrėti kaip į bet kokio meno esmę, panašiai kaip kad dvasioje galima įžiūrėti kūno esmę" [18].

F. Šelingo muzikos vertinimai nėra originalūs, nes su šios meno rūšies specifika jis buvo blogiau susipažinęs. To negalima sakyti apie jo tapybos ir literatūros tyrinėjimus. Tačiau svarbiausi F. Šelingo meno morfologijos pasiekimai susiję ne su puikia tapybos, ypač poezijos ir literatūros analize, o su kokybiškai nauju sisteminiu požiūriu į meną kaip vientisą organizmą.

Tyrinėdamas istorinius meno raidos dėsningumus nuo senovės Rytų iki Antikos ir iki Naujųjų amžių Europos krikščioniškojo meno, F. Šelingas nuosekliau negu jo pirmtakai remiasi istorizmo principais. Visose istorinėse meno raidos formose jis išskyrė universalų mitologinį sluoksnį, kurį laiko substancionalia meno esme. Laikydamasis tradicijos, jis priešpriešina Antikos ir Naujųjų amžių meną. Antikinio meno skiriamuoju bruožu jis laiko tam tikrus įtvirtintus kanonus, o naujojo meno savybe —„originalumo" išaukštinimą. Tolesnės meno raidos prielaidų jis ieško naujojoje sintetinėje mitologijoje. Visą istorinę meno formų raidą F. Šelingas vaizduoja kaip laipsnišką judėjimą: nuo „jusliškumo" į „dvasingumą" ir nuo „plastiškumo" į „tapybiškumą".

1809 m. F. Šelingas paskelbė veikalą „Filosofiniai tyrinėjimai apie žmogaus laisvės esmę". Jis išspausdintas jau išėjus programinei G. Hėgelio knygai „Dvasios fenomenologija" ir ne tik atspindi stiprėjančią dviejų jaunystės draugų idėjinę konfrontaciją, bet ir liudija apie F. Šelingo atsisakymą nuo racionalistinės filosofijos principų.

[18] *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства.— С. 337.

Filosofo posūkis į iracionalizmą nebuvo staigus. Tokios mintys jam buvo artimos jau tuo metu, kai žavėjosi romantizmu, nes Jėnos romantikų meno filosofijoje iracionalūs motyvai vaidino svarbų vaidmenį.

Tačiau ankstyvajame F. Šelingo dvasinės evoliucijos etape susižavėjimas gamtos filosofijos idėjomis buvo prislopinęs iracionalistinius motyvus ir sudarė galimybes dialektiniam meno pasaulio apmąstymui. Spalvingame Jėnos romantikų judėjimo fone blėso ir F. Šelingo estetinės intuicijos koncepcijos aristokratizmas. Tačiau dėl romantinio subjektyvumo nyko ribos tarp realaus ir vaizduotės sukurto pasaulio, plėtėsi dialektinių ir iracionalistinių jo mąstysenos tendencijų konfliktas. Šio konflikto pėdsakai ryškūs „Transcendentinio idealizmo sistemoje", kur romantinių fantazijų polėkiai sunkiai paklūsta sisteminėms jo filosofijos nuostatoms. Konfliktas nesibaigia ir rašant „Meno filosofiją", nes stiprėja mistiniai ir neoplatoniški motyvai. Tai matome iš to, kaip F. Šelingas supranta meno filosofijos objektą, jos uždavinius, iš jo mokymų apie genijų, kūrybinį procesą, intelektinę intuiciją. Kai F. Šelingas ėmė tolti nuo gamtos filosofijos ir jo dėmesys nukrypo į žmogaus būties, laisvės, asmenybės kūrybinės realizacijos problemas, jo filosofijoje pradėjo vyrauti iracionalūs motyvai.

Didelę įtaką Šelingo posūkiui į iracionalizmą turėjo socialinio klimato kitimas Vakarų Europoje, stiprėjantis visuomenės nusivylimas Prancūzijos didžiosios revoliucijos rezultatais, taip pat ir gilėjanti F. Šelingo konfrontacija su racionalistinės filosofijos tradicijų šalininkais, ypač G. Hėgeliu. F. Šelingas vis garsiau kalba apie proto nesugebėjimą pažinti tiesą, glūdinčią kažkokioje ypatingoje nepasiekiamoje protui srityje. Šis atviras šviečiamojo racionalizmo ribotumo konstatavimas ir mėginimas jį įveikti davė pagrindą M. Heidegeriui vertinti F. Šelingo veikalą „Filosofiniai tyrinėjimai apie žmogaus laisvės esmę" (1809) ne tik kaip vieną reikšmingiausių vokiečių klasikinio idealizmo, bet ir visos Vakarų Europos filosofinės tradicijos veikalų.

„Aukščiausiu" vokiečių klasikinio idealizmo išsivystymo tašku M. Heidegeris laikė ne hėgeliškąją filosofiją, o linkstančią į egzistencialinę problematiką ir iracionalumą F. Šelingo mintį. Kuo egzistencializmo pradininkas motyvuoja savo požiūrį? Pirmiausia M. Heidegeriui, kaip atviros filosofavimo formos šalininkui, nepatiko nekritiš-

kas G. Hėgelio įsitikinimas, kad jo sistema simbolizuoja „paskutinę užbaigiančią" filosofijos raidos pakopą. M. Heidegerio nuomone, F. Šelingas pranašesnis tuo, kad filosofinio pažinimo procesą jis suvokė kaip nuolatinį laipsnišką artėjimą prie Absoliuto, prie tų tikslų ir idealų, kurių negalima įgyvendinti iki galo. Todėl ir G. Hėgelio filosofiją jis vertino tik kaip „bevaisį žvilgsnį atgal" [19], o F. Šelingą išaukštino už jo atkaklų siekimą kelti naujas problemas, atskleisti naujas filosofijos perspektyvas. Juk M. Heidegeris laiko, kad svarbiausias filosofijos tikslas ir jos didžiausia vertybė yra nuolatinis naujų kelių ieškojimas, iškėlimas to, kas dar nesvarstyta ir apie ką būtina mąstyti. Tokie M. Heidegerio motyvai labai prasmingi, bet šiuo konkrečiu atveju tikriausiai lėmė M. Heidegerio siekimai pateisinti savo filosofijos ištakas, kurios artimos F. Šelingo skelbiamoms idėjoms.

Apie 1815 m. F. Šelingas įžengė į paskutinę savo kūrybinės evoliucijos fazę, perėjo prie „mitologijos ir apreiškimo filosofijos" (vadinamosios „pozityviosios filosofijos"). Jo veikaluose „Pasaulinės evoliucijos" bei „Mitologijos ir apreiškimo filosofija" vis labiau ryškėja siekimas išsiveržti už proto ribų ir pateikti simbolinę bei istorinę mito interpretaciją. Kaip ir anksčiau mitą jis laiko visuotiniu meno pagrindu, tačiau dabar menas jo veikaluose išsisklaido viską aprėpiančioje krikščioniškoje mitologijoje ir mistiniuose regėjimuose. Šioje panmitologinėje stichijoje vis labiau blėsta jo meno filosofijos racionalios sisteminės nuostatos. Nors vėlyvoji F. Šelingo meno filosofija yra palyginti ryškaus religinio-etinio ir iracionalaus pobūdžio, visgi F. Šelingas, kaip teisingai manė G. Lukačas, dar nebuvo iracionalistas tikrąja šio žodžio prasme, kurį vartojame kalbėdami apie A. Šopenhauerio, S. Kierkegoro, F. Nyčės pažiūras [20]. Netgi niūriuose vėlyvuose kūriniuose dar pulsuoja humanistinės švietėjų, romantikų ir vokiečių klasikinio idealizmo atstovų idėjos.

1841 m. po G. Hėgelio mirties F. Šelingas buvo pakviestas dirbti į Berlyno universitetą. Tarp pirmųjų jo paskaitų klausytojų šiame universitete buvo F. Engelsas,

---

[19] *Heidegger M.* Schellings Abhandlung über das Wessen der menschlichen Freiheit.— Tübingen, 1971.— S. 2, 38.

[20] *Lukacs G.* La destruction de la raison.— Paris, 1958.— Vol. 1— P. 125.

A. Humboltas, S. Kierkegoras, J. Burkhartas, L. Rankė, M. Bakuninas ir daugelis kitų žymių to meto veikėjų. Tačiau senstantis filosofas jau nebepajėgė patenkinti visuomenės lūkesčių. Nieko pozityvaus sprendžiant svarbiausias meno filosofijos problemas nedavė ir vėlesnieji F. Šelingo veikalai.

Nepaisant prieštaringos pasaulėžiūros, F. Šelingas visgi yra viena iš centrinių figūrų idealistinės meno filosofijos formavimosi procese. Ankstyvajame savo dvasinės evoliucijos etape jis atliko Jėnos romantikų idėjų sistemintojo vaidmenį. Tačiau svarbiausias jo indėlis į meno filosofijos istoriją susijęs su vokiečių klasikinio idealizmo idėjų plėtojimu. Remdamasis savo pirmtakais, jis susintetino dvi svarbiausias meno filosofijos tendencijas, sujungė daugelį atskirų meno filosofijos idėjų į vientisą sistemą. Nuosekliai įtvirtindamas filosofijos „nedalomumo" principą, jis galėjo konceptualiai apmąstyti meno vietą filosofiniame pažinime ir padėti pagrindą sistemingai meno filosofijai. Gili meninių fenomenų pajauta, aukšta filosofinės mąstysenos kultūra padėjo jam istoriškai ir morfologiškai aprėpti meno pasaulį kaip vientisą daugiasluoksnį junginį, susidedantį iš daugybės glaudžiai susijusių grandžių.

F. Šelingo meno filosofijos prieštaringumas ir neišbaigtumas, sudėtingos filosofo dvasinės evoliucijos peripetijos, nuolatinė mokslinių interesų kaita turėjo įtakos skirtingų mokslo apie meną krypčių atstovams, kurie neretai suabsoliutindavo vieną ar kitą F. Šelingo prieštaringo mokymo pusę. Antai jo mokymą apie aklą beprasmę valią, pasaulio kaip vaizdinio suvokimą, estetizmą, individualizmą, mokymą apie intuiciją, genijaus kultą, mito reikšmės aukštinimą, egzistencialinius motyvus panaudojo ir suabsoliutino skirtingų iracionalistinės meno filosofijos tendencijų atstovai. F. Šelingo idėjos veikė ankstyvojo iracionalizmo meno filosofiją (A. Šopenhaueris, S. Kierkegoras, F. Nyčė), intuityvizmą (A. Bergsonas, B. Kročė), egzistencializmą (M. Heidegeris, K. Jaspersas), kultūrologiją (J. Burkhartas, O. Špengleris), vokiečių ir austrų teorinę menotyrą (A. Ryglis, H. Velflynas, M. Dvoržakas). F. Šelingo išryškintus apoloniškąjį ir dionisiškąjį pradus meninėje kultūroje perėmė ir išplėtojo F. Nyčė.

## G. HĖGELIO MENO FILOSOFIJOS SISTEMA IR METODAS

G. Hėgelio filosofinė sistema ir jos sudedamoji dalis — meno filosofija — yra paskutinioji didinga Vakarų filosofinės minties enciklopediškumo išraiška. Savo meno filosofijos koncepcijoje G. Hėgelis sujungė ir susistemino svarbiausias savo pirmtakų idėjas. Kaip ir Aristotelis antikinėje epochoje, jis ne tik užbaigė vieną iš vaisingiausių teorinės minties plėtojimo etapų, bet ir organiškai praturtino savo koncepciją daugeliu svarbiausių epochos idėjų. Šis G. Hėgelio istorinio vaidmens palyginimas su Aristoteliu, suprantama, gana sąlygiškas, nes objektyviai idealistinė jo filosofijos orientacija daug artimesnė platoniškajai sistemai. Aristoteliui jis artimas žinių troškimu, interesų įvairiapusiškumu, skrupulingumu, siekimu moksliškai pagrįsti tyrinėjimų išvadas.

Su I. Kantu ir F. Šelingu G. Hėgelį sieja bendra vokiečių klasikinio idealizmo filosofijos sisteminė nuostata. Sistemingumo principas vokiečių klasikiniame idealizme yra neatsiejama absoliutaus pažinimo dalis. Polinkį į sisteminį mąstymą čia sąlygoja racionalistinės filosofijos aukštinamas proto prioritetas, moksliškumo kultas, absoliutaus pažinimo ir loginio išbaigtumo siekimas.

Jau I. Kantas, vertindamas sistemą kaip gyvą, besivystantį organizmą, vartojo „sistemos" sąvoką ne tik pažintine prasme, bet suvokė ją ir kaip nuosekliai įgyvendinamą konstruktyvų principą teoriškai pagrindžiant konkrečias mokslo sritis. Šis konstruktyvusis aspektas įgauna dar didesnį vaidmenį I. Kanto šalininkų — F. Šelingo ir G. Hėgelio veikaluose. Antai vienu iš pagrindinių F. Šelingo „Meno filosofijos" ir G. Hėgelio „Estetikos" uždavinių yra sistemingos meno filosofijos konstravimo idėja. Tačiau šios idėjos įgyvendinimas I. Kanto ir jo sekėjų veikaluose iš esmės skiriasi. Nors F. Šelingo ir G. Hėgelio filosofinės sistemos ir jų sudedamosios dalys — meno filosofijos koncepcijos — kilo iš I. Kanto idėjų, tačiau G. Hėgelis, kaip ir „tapatybės filosofijos" laikotarpiu F. Šelingas, skelbė filosofinio mąstymo išeities tašku ne kantiškąjį subjektyviai idealistinį, o objektyviai idealistinį principą.

Svarbiausias G. Hėgelio filosofinių siekių tikslas — sistema. Pirmiausia ji yra tiesos simbolis, nes susieja daugybę elementų, sudėtinių dalių, santykių į visumą („be

sistemos nėra mokslo, o be mokslo nėra sistemos"), paklūstančią griežtam moksliniam metodui. Kita vertus, didėjant įsitikinimui, kad sukurta filosofinė sistema — tai aukščiausias ir galutinis filosofinės minties raidos rezultatas, ji ilgainiui įgauna sustingusį dogmatišką pavidalą. Šiuo atžvilgiu, kaip tai teisingai pažymi B. Kročė, I. Kanto sistema „yra šiuolaikiškesnė ir aktualesnė už Hėgelio" [1], nes Karaliaučiaus mąstytojas savuoju kriticizmu tik atskleidė sistemingo menų pasaulio apmąstymo horizontus, bet nesiekė jo įsprausti į iš anksto nužymėtų dogmatiškų schemų rėmus. Nuo grubių klaidų, atsiradusių dėl sisteminių nuostatų, G. Hėgelio negalėjo apsaugoti netgi nepasiekiama daugeliui jo talentingų amžininkų stipri istoriškumo ir dialektikos pajauta.

Jaunojo G. Hėgelio idėjos ankstyvojoje savo formavimosi stadijoje neretai primena estetinę šelingiškąją ir helderlyniškąją jų traktuotę. Tai visai suprantama. Gyvendami ir mokydamiesi kartu Tiubingeno teologijos institute, jie perėmė tuo metu vyraujančias idėjas. Viename iš pirmųjų savo veikalų —„Pirmoji vokiečių idealizmo sistemos programa" (1796 m.) G. Hėgelis kiek nelauktai ėmė propaguoti panestetizmo idėjas. „Aš tvirtai įsitikinęs,— rašė jaunasis Hėgelis,— kad aukščiausias proto pasireiškimas, aprėpiantis visas idėjas, yra estetinis aktas, o tiesa ir gėris suartėja tik per grožį. Filosofui, kaip ir poetui, būtinas estetinis jausmas, kuris, deja, nebūdingas mūsų filosofams. Dvasios filosofija — tai estetinė filosofija. Be estetinio jausmo dvasingumas neįmanomas jokioje srityje, be jo negalima rimtai kalbėti net apie istoriją" [2]. Panašios panestetinės tendencijos pastebimos ir frankfurtiškuoju Hėgelio gyvenimo laikotarpiu, kai jis aktyviai dalyvavo J. Helderlyno vadovaujamame poetiniame ratelyje. J. Helderlynas darė didelę įtaką G. Hėgeliui, skatino jį domėtis senovės graikų kultūra ir menu, formavo estetinį skonį, požiūrį į poeziją kaip aukščiausios tiesos pajautą.

1801 m. F. Šelingo rūpesčiu G. Hėgelis pradėjo dirbti Jėnos universitete, kur prasidėjo akademinė jo karjera. Jėnos laikotarpiu (1801—1806) jis artimai bendradarbiavo su F. Šelingu, kurio veikiamas ėmė plėtoti naujos „ta-

[1] *Croce B.* La place de Hegel dans l'histoire de la philosophie // Revue Metaphysique et morale.— Paris, 1939.— P. 223.

[2] *Гегель Г. В. Ф.* Работы разных лет.— М., 1970.— Т. 1.— С. 212.

patybės filosofijos" principus. Tačiau ilgainiui jo ryšiai su J. Helderlynu ir F. Šelingu susilpnėjo. Suradęs savo kelią, G. Hėgelis nutolo nuo jaunystės draugų.

Jo pasaulėžiūroje vis labiau ima ryškėti racionalistiniai ir panlogistiniai motyvai, kurie sąlygoja atsiribojimą nuo romantinio meno kaip aukščiausios tiesos aiškinimo. Kartu pastebimas ir filosofo atšalimas nuo J. Helderlyno ir F. Šelingo propaguojamų idealų. Trijų jaunystės draugų gyvenimo kelių išsiskyrimo priežastis yra ir jų skirtingi požiūriai į aktualius epochos įvykius. J. Helderlynas, kuris buvo poetiškiausias iš jų, pasirinko vienišo romantiko kovotojo kelią, bet kartu liko ištikimas Prancūzijos didžiosios revoliucijos ir idealizuojamos antikos idealams. Tačiau susidūrimas su niūria tikrove poetui buvo tragiškas — jis išprotėjo. F. Šelingo evoliucija nuo išaukštintų romantizmo idėjų į racionalistinę „tapatybės filosofiją", po to posūkis į „laisvės filosofiją", religinių ir iracionalistinių idėjų aukštinimas tiesiogiai atspindi epochos nuotaikas. Propaguodamas proto kultą, G. Hėgelis mėgino tiksliai paaiškinti tuos istorijos posūkius, kurie vyko pralaimėjus revoliucijai. Ir nors jis, kitaip negu senstantis F. Šelingas, nebuvo reakcingas, bet vėliau, kaip matyti iš jo dvasinės evoliucijos, susitaikė su Prūsijos tikrove. Istorinių procesų eigoje G. Hėgelis įžvelgė griežtą vidinę logiką, „užslėptą protą", kuris jam padėjo teoriškai pagrįsti savo gyvenimiškąją poziciją.

Kad G. Hėgelis yra išsivadavęs iš F. Šelingo idėjų įtakos, galima pastebėti ir jo veikale „Dvasios fenomenologija" (1807), kurį pats autorius vertino kaip „įvadą" į savarankišką sistemą ir netgi kaip „filosofinę sistemą". Deja, šios sistemos tęsinys neišvydo dienos šviesos. Tikriausiai todėl, kad filosofas iš esmės pervertino savo ankstesnes sistemines nuostatas. Svarbiausias „Dvasios fenomenologijos" uždavinys — sukurti tokį mokymą apie sąmonės reiškinius, kuris pajėgtų atverti mokslui kelią į sudėtingą sąmonės pakilimą iki filosofinio požiūrio, t. y. iki gryno žinojimo lygmens. Savo knygos įžangoje G. Hėgelis teigia, kad tikroji forma, kurioje atsiskleidžia tiesa, gali būti tik mokslinė jos sistema. „Mano tikslas,— rašo jis,— suteikti filosofijai mokslo pavidalą, priartinti ją prie tikslo, kurį pasiekusi ji galėtų atsisakyti savo pavadinimo žinojimo m e i l e ir virstų t i k r u ž i n o j i m u"[3].

[3] *Гегель Г.-В.-Ф.* Сочинения.— М., 1957.— Т. 4.— С. 3.

Konstruodamas savo filosofinę sistemą, G. Hėgelis rėmėsi šelingiškąja subjekto ir objekto tapatybės idėja. Šios filosofinės sistemos esmė — objektyviai egzistuojanti ir nepriklausoma nuo tikrovės dvasinė substancija, „absoliutinė dvasia", „absoliutinė idėja" arba „pasaulinis protas". Įsikūnijusi įvairiomis formomis, ji vadovauja pasaulio raidos procesams ir kartu pažįsta save kaip pirmapradę kūrybinę jėgą. G. Hėgelis priekaištauja F. Šelingui, kad šis savo filosofinę sistemą pradeda konstruoti „tarsi šaudamas iš pistoleto"— iškart nuo absoliutaus žinojimo, o kitus požiūrius nuvainikuoja vien tuo, kad jų nepastebi. Jam nepatinka šelingiškasis intelektinės intuicijos metodas, kuris, apeliuodamas į vidinius išgyvenimus, neigia mokslinio sąvokinio pažinimo galimybę. G. Hėgelis pagrįstai kaltina F. Šelingą, kam šis ignoruoja pažinimo proceso sudėtingumą ir mokslinį griežtumą. F. Šelingo mąstysenai būdingą poetinio filosofavimo laikotarpį G. Hėgelis laiko tik būtina pakopa gimti naujai filosofavimo epochai, „išreikštai mintyse". Pretenduojanti į moksliškumą filosofija, G. Hėgelio nuomone, jau negali apeliuoti į intelektinę intuiciją, būdingą tik genijams. „Tikrajai" filosofijai reikia tokios formos, kuri padarytų ją visų nuosavybe. Tokia forma būdinga ne miglotais vaizdiniais ir intuicija besiremiančiam menui, o tik egzistuojančiam sistemingu pavidalu ir operuojančiam griežtomis sąvokomis mokslui (Wissenschaft).

Kiek detaliau panagrinėsime „Dvasios fenomenologijoje" plėtojamą mokymą apie Absoliutą, nes pastarojo įprasminimas čia yra svarbiausias meno turinys ir objektas. Menas ir grožis čia suvokiama kaip pirmoji netobula Absoliuto savęs pažinimo forma. Vėliau meną pakeičia religija ir filosofija (mokslas). Menas besąlygiškai paklūsta aukštesniam religiniam pradui ir interpretuojamas kaip „meninė religija". Vadinasi, jau kitaip negu Jėnos romantikai, F. Helderlynas, jaunasis F. Šelingas, kurie laiko meną aukščiausia Absoliuto išraiškos forma, G. Hėgelis pateikia tezę apie *neišvengiamą meno ribotumą, jo sugebėjimą išreikšti tik tam tikrą turinį.*

G. Hėgelis griežtai kritikavo F. Šelingo absoliuto sampratą už jos grynai estetinį iracionalų turinį ir vystymosi dialektikos ignoravimą. Absoliutą, ironizuoja G. Hėgelis, F. Šelingas vaizduoja lyg naktį, kai „visos katės yra pilkos". Kitaip negu F. Šelingas, kuris apibūdina Absoliutą kaip „absoliutinę indiferenciją", t. y. laiko jį sub-

stancija, „niveliuojančia" savyje visus prieštaravimus, G. Hėgelis aiškina jį kaip „absoliutų protą" (jungiantį savyje ne tik substancionalų, bet ir subjektyvų pradą) ir pabrėžia dialektinį prieštaravimų „panaikinimo" momentą. Kur šių pakitimų esmė? Kokią reikšmę jie turi G. Hėgelio meno filosofijai? Į šiuos klausimus sunku atsakyti. G. Hėgelis, įvesdamas į savo filosofiją dialektinį prieštaravimų „panaikinimo" momentą, randa tobulesnį metodologinį vystymosi eigos pažinimo instrumentą. Hėgeliškas prieštaravimų „panaikinimas" — tai ne jų galutinis „sutaikinimas", o naujų, kokybiškai aukštesnių dialektinių prieštaravimų gimimas dialektinio neigimo eigoje. Taip „Fenomenologijos" sistemoje formuojasi vienas iš esmingiausių hėgeliškosios minties laimėjimų — *idealistinės dialektikos metodas*, kuris tampa svarbiausiu jo meno filosofijos metodologiniu principu.

1812 m., po ilgo paruošiamojo darbo ir pusiau slaptos polemikos su F. Šelingu, G. Hėgelis pradeda dėstyti naują filosofijos sistemą, kuri realizuojama „Filosofijos mokslų enciklopedijoje". Sekdamas I. Kantu ir F. Šelingu, jis išsaugojo trinarę filosofinės sistemos struktūrą. Absoliutinė idėja čia yra trejopo pavidalo: 1) grynai loginė, 2) kitabūties arba gamtos ir 3) konkrečios dvasios. Taigi pirmąja hėgeliškosios filosofinės sistemos dalimi tampa logika, antrąja — gamtos filosofija, trečiąja — dvasios filosofija. Pastaroji susideda iš mokymo apie subjektyvią dvasią (antropologija, fenomenologija, psichologija), mokymo apie objektyvią dvasią (teisė, moralė, dorovingumas) ir mokymo apie absoliučią dvasią (menas, religija, filosofija).

Paskutinėje „Filosofijos mokslų enciklopedijos" dalyje („Dvasios filosofija") G. Hėgelis sukonkretina „Dvasios fenomenologijoje" iškeltas idėjas. Menas čia kartu su religija ir filosofija gvildenamas kaip viena iš *visuomeninės sąmonės formų*. Minėtos visuomeninės sąmonės formos turi tą patį turinį, o skiriasi tik specifine, jį išreiškiančia forma. Absoliuti dvasia mene reiškiasi intuicija, religijoje — vaizdais, o filosofijoje — sąvokomis. Naujojoje G. Hėgelio sistemoje dar glaudesnis tampa sistemos ir idealistinės dialektikos metodo ryšys, pastebimos stiprėjančios istorizmo ir dialektikos tendencijos. Filosofas pasirodo kaip puikus dialektinio mąstymo meistras, gebantis savo metodu apčiuopti sudėtingiausiuose reiškiniuose paslėptą jų raidos mechanizmą. Subtilūs dia-

lektiniai perėjimai nuo abstrakčių vaizdinių prie konkretesnių sąvokų padeda jam nuosekliai atskleisti gvildenamų reiškinių turtingumą ir nevienareikšmiškumą. Svarbiausias dialektinio metodo sąjungininkas G. Hėgelio sistemoje yra paklūstanti hierarchinės subordinacijos ir koordinacijos principams kategorijų sistema. Daugelis iš jų atrodančios gan artimos materialistinei sampratai,— tiesa, objektas, menas, grožis neretai traktuojamas idealistiškai. Šios kategorijos nuolatos transformuojasi, pereina viena į kitą, keičiasi jų turinys. Dialektinio mąstymo principai vaidina svarbų vaidmenį visuose hėgeliškosios sistemos grandyse ir, savaime aišku, jo meno filosofijoje.

Brandi G. Hėgelio meno filosofija nuosekliai išdėstyta Heidelbergo ir Berlyno universitetuose perskaitytose paskaitose, kurias vėliau „Estetikos" pavadinimu išleido jo mokinys G. Gotas. Šios paskaitos sudaro didžiausią savo apimtimi hėgeliškosios filosofinės sistemos dalį. Jose išreikšti jo objektyvaus idealizmo principai. G. Hėgelio nuomone, adekvatus meno fenomeno pažinimas įmanomas tik remiantis meno filosofija ir tiesiogiai su ja susijusiomis grožio ir meno idėjomis. Grožio ir meno idėjas jis laiko prielaidomis, kurias pateikia filosofinė sistema.

G. Hėgelio meno filosofija — tarsi sumažintas jo filosofinės sistemos modelis su beveik visais jos privalumais ir trūkumais. Todėl nenuostabu, kad ir jo meno filosofijoje ryškus prieštaravimas tarp į dogmatiškumą linkstančios sistemos ir idealistinės dialektikos metodo. Pažymėtina, kad brandi hėgeliškoji meno filosofijos koncepcija susiformavo tada, kai G. Hėgelis jau buvo plačiai pripažintas. 1818 m. jis buvo pakviestas į Berlyno universitetą, labiausiai tuo metu šalyje garsėjusią filosofijos katedrą.

Pirmaisiais XIX a. dešimtmečiais meninės sferos autonomizavimas buvo tiek pažengęs, kad vis aiškesnis darėsi „estetikos" termino nutolimas nuo šio mokslo tyrinėjamo objekto. Į šį faktą atkreipė dėmesį ir G. Hėgelis, kuris nurodė, jog estetika, užgimusi K. Volfo mokykloje kaip filosofijos mokslas, pirmiausia siejasi su malonumo, susižavėjimo ir t. t. jausmais, kurie atsiranda suvokus meno kūrinį. Nors tradicinę estetikos objekto sampratą G. Hėgelis laikė „pasenusia" ir neatitinkančia tikrajam šio mokslo turiniui, visgi, išsaugojęs seną šio mokslo pavadinimą, jis siekė tiksliau apibrėžti jo tyrinėjimų sritį.

Palyginti su problemomis, sprendžiamomis I. Kanto filosofijoje, kur mėginama apibrėžti estetiškumo vietą filosofijos sistemoje, hėgeliškoje koncepcijoje pastebimai siaurėja tyrinėjimų objektas. G. Hėgelis sąmoningai pašalina iš estetinių tyrinėjimų srities grožio raiškos formas gamtoje. Savo dėmesį jis sukoncentruoja į meninės sąmonės specifiškumą ir istorinių jos raidos formų apibūdinimą, o grožio pasireiškimą gamtoje jis laiko netobula grožio atmaina.

Savo požiūrį G. Hėgelis grindžia teze, kad tik dvasia įkūnija savyje „tikrąjį" visa apimantį pradą, o įvairios grožio raiškos formos būna gražios tik tada, kai jos susijusios su aukščiausiu, absoliučiu dvasiniu pradu. Vadinasi, jau hėgeliškosios meno filosofijos ištakose mes randame neteisingą prielaidą, nes G. Hėgelis vertina tikrovę kaip „tikrojo" idealaus pasaulio atspindį („tik idėja yra tikrai reali"). Taigi grožis mene yra *aukštesnis* už grožį gamtoje. Mene, anot filosofo, mes susiduriame su grožiu, „pagimdytu ir išpuoselėtu dvasiškai, dvasia ir jos kūriniai yra tiek aukštesni už gamtą ir jos reiškinius, kiek grožis mene aukštesnis už natūralų grožį" [4].

Remdamasis šelingiškąja subjekto ir objekto tapatybės idėja, G. Hėgelis apibūdina grožį pagal platoniškąją tradiciją kaip „juslinę idėjos regimybę". Daiktas tik tiek gali būti gražus ir teisingas, kiek jis atitinka savo pirmapradį vaizdinį ir sąvoką. Tarp platoniškosios ir hėgeliškosios grožio sampratos yra principinis skirtumas, kurį lemia G. Hėgelio išpažįstami „tapatybės filosofijos" principai. Platono veikaluose „tikrasis grožis" neperžengia „tikrojo" idėjų pasaulio ribos, o G. Hėgelio koncepcijoje, įgyvendinus tapatybės principą, jis tampa tuo pat metu ir sąvoka, ir objektyvia realybe, t. y. idėja ir jos įprasminimu. Mintis neabejotinai reikšminga, nes čia susiduriama su nepalyginamai labiau dialektiška negu pirmtakų grožio esmės samprata.

Apibūdinę hėgeliškąją grožio sampratą, mes galime grįžti prie meno filosofijos dalykinės sferos problemų. Juk tai, ką G. Hėgelis savo veikaluose vadina „estetika", negali būti laikoma mokslu apie grožį apskritai, nes jis gvildena *tik grožio pasireiškimą mene*. Pagrindinis jo tyrinėjimų objektas yra grožis mene arba idealas. Todėl

[4] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика.— Т. 1.— С. 9.

darosi aišku, kodėl „Įvade" į savo estetikos paskaitas jis pareiškia, kad „vienintelis išsireiškimas, atitinkantis mūsų mokslo turinį, tai — *„meno filosofija"* arba tiksliau pasakius *„meninės kūrybos filosofija"* [5]. G. Hėgelio estetikos paskaitose daugiausia gvildenamos ne estetikos problemos apskritai, o gilinamasi į meno filosofijos problematiką. Svarbiausios teorinės problemos čia sprendžiamos tik meno pavyzdžiais [6]. Ir visgi G. Hėgelis, tarsi atiduodamas duoklę nusistovėjusiai tradicijai, kartais peržengia paties pažymėtas šio mokslo ribas ir nagrinėja įvairias grožio pasireiškimo formas gamtoje ir darbinėje veikloje.

Sekdamas F. Šelingu, G. Hėgelis ne tik „siaurina" tradicinę estetinę problematiką, bet ir mėgina romantikų veikaluose poetiniais simboliais užgožtą discipliną paversti griežtai moksline, sistemingai sukonstruota meno filosofija. Nors šelingiškoji ir hėgeliškoji šio mokslo uždavinių, struktūros, tyrinėjamo objekto samprata gana artima, visgi, konstatuodami šį dvasinį giminingumą, negalime nepastebėti, kad G. Hėgelio koncepcijoje šis mokslas praranda romantikams ir jaunajam Šelingui būdingą kosminį universalumą, poetiškumą ir transcendentalumą. G. Hėgelis neslepia savo antipatijos poetiniam filosofavimo stiliui, kuris nepripažįsta griežtų mokslinių sąvokų. „Todėl filosofija,— rašo „Filosofijos istorijos paskaitose" G. Hėgelis,— sumenkėjo, ji tapo visuotinės paniekos objektu. Tokio filosofavimo šalininkai mus įtikinėjo, kad jiems paklūsta filosofinis mąstymas. Tačiau vietoj rimto požiūrio, būdingo tikram supratimui, vietoj ramių apmąstymų, charakterizuojančių mintį, mes susiduriame su žaidimu beprasmėmis išmonėmis, kurios pateikiamos kaip prasmingos kontempliacijos, didingos nuojautos arba poezijos pavyzdžiai. Šios filosofavimo manieros šalininkai mano, kad jie pajėgė įsiskverbti į giliąją daiktų esmę, kai tuo tarpu jie tik čiuožia paviršiumi" [7].

G. Hėgelis kritikuoja F. Šelingą už besaikį meno išaukštinimą ir požiūrį į filosofiją, kaip „meninio genialu-

---

[5] Ten pat.— P. 7.

[6] Norėtume atkreipti skaitytojų dėmesį į tai, kad angliškasis G. Hėgelio „Estetikos" leidimas buvo pavadintas „Meno filosofija" // *Hegel G. F.* Philosophy of Fine Arts.— Ed. F. P. B. Osmaston.— London, 1920.— Vol. 4.

[7] *Гегель Г. В. Ф.* Сочинения.— М., 1935.— Т. 11.— С. 512.

mo" išraišką. G. Hėgelis tiki, kad menas ir jam artima vaizduotė negali pretenduoti į aukščiausios tiesos išraišką, nes absoliuto esmės neįmanoma išreikšti menui būdinga kontempliacijos forma. Svarbiausiu šelingiškojo mokymo trūkumu G. Hėgelis laiko tikrosios „mąstymo" galios ignoravimą, nes dėl to F. Šelingo koncepcijoje meno kūrinys tampa aukščiausiu ir vieninteliu tikruoju dvasios pasireiškimu. Čia G. Hėgelis tiksliai nurodo vieną iš silpniausių šelingiškosios filosofijos grandžių. Nuosekliai gindamas racionalaus mokslinio pažinimo autoritetą, G. Hėgelis teigia, kad „aukščiausia idėjos egzistavimo forma yra jos pačios stichija, t. y. mąstymas. Taigi moksliškai suvokta idėja yra aukščiau už meno kūrinį. Idėja yra tiesa, ir viskas, kas tiesa, yra idėja. Idėjos sistematizavimas, jos sklaida pasaulyje turi būti įrodoma kaip neišvengiamas tiesos atskleidimas. Tuo tarpu F. Šelingo veikaluose forma greičiau virsta išorine schema, o jo metodas — tai šios schemos taikymas išoriniams daiktams" [8]. Griežta oponentų kritika apnuogina paties G. Hėgelio platformą. Jis tarsi grįžta į ikikantinio racionalizmo laikus ir mėgina atgaivinti ankstyvajame teorinės vokiečių meno filosofijos etape vyravusius glaudžius šio mokslo ryšius su gnoseologija ir logika. Juk G. Hėgelio, kaip ir A. Baumgarteno, veikaluose vyrauja nuoseklus *racionalumas* ir *gnoseologiškumas.*

Istorinė situacija G. Hėgeliui buvo daug palankesnė negu A. Baumgartenui, nes jis galėjo pasinaudoti turtinga XVIII a. pabaigos ir pirmųjų XIX a. dešimtmečių teorinės minties patirtimi. Savo veiklą jis pradėjo tada, kai vokiečių filosofijoje jau buvo baigiamas vienas iš svarbiausių teorinės raidos etapų. G. Hėgelis buvo puikiai susipažinęs ne tik su ankstesnėmis teorinėmis mintimis apie meną (tą liudija pirmieji jo „Estetikos" skyriai), bet ir su įvairiomis antikinio ir savo laikmečio meno pusėmis.

Kritiškai vertindamas savo genialių pirmtakų laimėjimus ir iškeldamas jų metodologines klaidas, G. Hėgelis siekė pažinti meninės sąmonės raidos dėsningumus, sujungti į vientisą sistemą teorinius ir empirinius meno analizės principus, išplėtoti istorines ir dialektines savo pirmtakų idėjas. Kurdamas savo meno filosofijos sistemą, jis nuolat pateikdavo ją rūsčiam intelekto ir logikos teis-

[8] *Гегель Г. В. Ф.* Сочинения.— М., 1935.— Т. 15.— С. 512.

mui (nors tai jo neapsaugojo nuo klaidų). Sisteminga G. Hėgelio mąstysena rado adekvačią saviraiškos formą nuoseklioje meno filosofijos struktūroje. Jo meno filosofijos paskaitų turinys paklūsta visumos, ypatumų ir atskirybės santykių principams. Taip atsiranda trys svarbiausios hėgeliškosios meno filosofijos dalys: 1) grožio idėja mene, arba idealas; gvildenamos meninio grožio kaip idealo, idealo santykio su gamta ir menine kūryba problemos; 2) visuotinių istorinių meno raidos formų dialektika; tyrinėjama simbolinė klasikinė ir romantinė meno formos; 3) atskirų meno rūšių dialektika; apžvelgiami atskirų meno rūšių, žanrų sistemos formavimosi ypatumai.

Jau minėjome, kad daugiausia dėmesio „Estetikos paskaitose" skiriama menui. G. Hėgelio meno filosofijos svarbiausias tikslas — pažinti meno prigimtį, jo istorinės raidos dėsningumus bei socialinį vaidmenį. „Visuotinis meno poreikis,— rašė G. Hėgelis,— išplaukia iš protingo žmogaus noro dvasiškai suvokti vidinį ir išorinį pasaulį, vaizduojant jį tokį, kuriame jis pažintų savąjį „aš". Šį dvasinės laisvės poreikį jis pirmiausia patenkina tada, kai iš vidaus suvokia tai, kas egzistuoja, arba kai jis iš išorės realizuoja savo būtį ir dvejindamasis padaro matomu ir pažįstamu sau ir kitiems tai, kas egzistuoja jo viduje. Tuo reiškiasi laisvo žmogaus protingumas, iš kurio išsirutuliojo menas ir bet kokia veikla bei žinojimas" [9]. Meno turinys G. Hėgelio koncepcijoje yra ne realaus pasaulio įvairovė, o *absoliutinė idėja*. Jo forma — juslinis vaizdinis idėjos įprasminimas. Svarbiausias meno uždavinys glūdi tokiame laisvame idėjos ir vaizdinio susipynime, kuris įveikia bet kokį susvetimėjimą.

Mėgindamas teoriškai pagrįsti meninės veiklos pažinimo būtinumą, G. Hėgelis, kaip ir A. Baumgartenas, atmeta iš tradicijos keliamus kaltinimus menui, kaip maloniam ir nerimtam vaizduotės žaidimui. Meninė veikla, žadindama jausmus, tarsi funkcionuoja kitame negu mintis lygmenyje ir reikalauja kitokio negu mokslas pažinimo organo. Nuoširdžiai tikintis žmogiškojo proto galia, jo sugebėjimu pažinti menų pasaulio paslaptis G. Hėgelis teigė, kad menas negali atsispirti visagalio dialektinio metodo galiai ir paklūsta sistemingam moksliniam pažinimui.

[9] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика.— Т. 1.— С. 38.

Menas G. Hėgelio koncepcijoje iškyla kaip įvairiaspalvis reiškinys. Pirmiausia jis tarnauja lengvam žaidimui, malonumui, aplinkos ir buities papuošimui. Šiam menui svetima tikroji laisvė, savarankiškumas, todėl G. Hėgelis jį vadina „tarnybiniu menu". Tokiam menui jis nekelia didelių reikalavimų. Tačiau yra ir menas, kaip laisvas reiškinys su jam būdingais tikslais ir sugebėjimu pažinti tiesą. Jis būna pajėgus spręsti didžius uždavinius tik tada, kai eina kartu su religija, filosofija ir iškyla mūsų akyse kaip vienas iš būdų „suvokti ir išreikšti dieviškąjį pradą, slapčiausius žmogiškuosius interesus, visuotinės dvasios jėgas". Šią hėgeliškąją mintį mes galime interpretuoti kaip svarbios socialinės meno reikšmės pripažinimą. „Meno kūriniuose,— rašė G. Hėgelis,— tautos įkūnijo turiningiausius vidinius savo vaizdinius, todėl menai neretai tampa raktu, o kai kurių tautų vieninteliu raktu, atveriančiu jų išmintį ir religiją. Menas šiuo atžvilgiu atlieka analogišką vaidmenį kaip ir religija bei filosofija, tačiau meno savitumas pasireiškia tuo, kad jis netgi labai išaukštintus dalykus realizuoja jusline forma ir daro juos artimesniais gamtai, jos charakteriui, jausmams ir suvokimui" [10].

Ne taip kaip jo pirmtakai (I. Kantas, F. Šileris, F. Šelingas), G. Hėgelis neigė, kad menas atlieka „tarpininko" ir prieštaravimų tarp proto ir jausmų, polinkio ir pareigos šalintojo vaidmenį. Jis labai vertino kūrybinį menininko aktyvumą, jo siekimą pažinti pasaulį, priartėti prie visuotinių būties tiesų. Dėl šito G. Hėgelis nuolat polemizavo su kitais filosofais dėl anksčiau vyravusių koncepcijų, priskiriančių meną gražios gamtos pažinimo sričiai (klasicistai, švietėjai), žvelgiančių į meną kaip tiesioginę slaptųjų žmogaus sielos impulsų išraišką (romantikai). Jis gynė prieš savo oponentus savo interpretaciją, kad menas yra vienas iš žmonijos savimonės pasireiškimo formų.

G. Hėgelis menui kaip ir religijai bei filosofijai priskyrė pažintinį sugebėjimą ir vertino jį kaip vieną iš būdų pažinti pasaulį. Aukštindamas pažintinę meno reikšmę, jis kalbėjo apie grožio ir tiesos vienybę („Grožio ir tiesos esmė yra ta pati, nes pats grožis turi būti teisingas"), bet nesutapatino šių sąvokų. Tiesa yra idėja, o

[10] Ten pat.— P. 13—14.

grožis — juslinis idėjos regimumas. Šia prasme tiesa iš principo skiriasi nuo grožio, nes meninis pažinimas visuomet įgyvendinamas specifine, tik menui būdinga jusline meninių vaizdinių forma. Nurodydamas „visuotinę" tiesos formą, G. Hėgelis pareiškė, kad tiesai nereikia išorinės, juslinės saviraiškos formos, be kurios grožio egzistavimas neįmanomas.

Meninio ir mokslinio pažinimo santykių analizė G. Hėgelio filosofijoje akivaizdžiai liudija, kad filosofui buvo svetimas požiūris į meną kaip aukščiausią tiesos pažinimo formą. „Auksinę" meno klestėjimo epochą jis vaizdavo kaip praeitį. Pagal hėgeliškąją schemą menas, kaip pirmoji absoliučios dvasios savimonės pasireiškimo pakopa, pažangaus dvasios judėjimo eigoje neišvengiamai užleidžia savo pozicijas kitoms aukštesnėms visuomeninės sąmonės formoms, t. y. religijai ir filosofijai. Tuo pagrįstas ir G. Hėgelio tikėjimas, kad šiuolaikinis menas „nustoja būti aukščiausiu dvasios poreikiu". To meto epochą jis laikė refleksijos, minties, mokslinės analizės epocha.

Tokiomis sąlygomis, kai menas yra praradęs savo ankstesnį gyvybingumą ir socialinę reikšmę, anot G. Hėgelio, mokslas apie meną tampa daug didesne būtinybe, negu tada, kai menas klestėjo. „Menas,— yra pareiškęs filosofas,— kviečia mus mintimis pasinerti į jį, tačiau ne tam, kad atgaivintume meninę kūrybą, o kad moksliškai pažintume, kas yra menas" [11]. Filosofą vis labiau jaudina klausimas, kokiais principais privalo remtis mokslinė meno filosofija. Mėgindamas rasti atsakymą, G. Hėgelis kritiškai vertina svarbiausius ankstesniojo mokslo apie meną privalumus ir iškelia jo trūkumus. Jis griežtai kritikuoja empirizmo tradiciją. Svarbiausias jo kritikos objektas yra kupina pamokymų antikinė meno teorija (Aristotelis, Longinas, Horacijus) ir ypač švietėjų teorijos su joms būdingais abstrakčiais normatyviniais reikalavimais. G. Hėgelis aiškiai suvokė, kad senosios teorinės abstrakcijos nebegali patenkinti naujų meno analizės poreikių. Norint teisingai įvertinti kiekvienos epochos meninę kultūrą ir jos raidos kryptis, reikia turėti tobulesnius meno pažinimo kriterijus, negu tai leidžia švietėjų teorijos. Kritikuodamas šviečiamąją skonio sampratą, G. Hėgelis at-

[11] Ten pat.— P. 17.

skleidė jos „išorinį" ir „vienpusišką" pobūdį, perdėtą dėmesį nereikšmingiems kūrinio aspektams. Švietėjų mokslo apie meną principus G. Hėgelis pagrįstai laikė labai „miglotais", nes jie nepadeda vertinti meno kūrinių (tam dar nepakanka jėgų), o tik ugdo meno vertintojų skonį. Tai trukdo švietėjams suvokti tikrąją meno kūrinio esmę. G. Hėgelio XVIII a. skonio sampratos kritika iš esmės pakerta pozityvaus požiūrio į skonio kategoriją šaknis, ir pohėgeliniame meno filosofijos raidos etape ši kategorija netenka aktualumo.

Naujausiose meno teorijose G. Hėgelis mato atsisakymo nuo labai abstraktaus teoretizavimo ir praktiškų kūrybos taisyklių formulavimo tendencijas. Jis pastebi didėjančią romantinių menotyrinių teorijų įtaką, jų ryšį su meno praktika, kovą su klasicistų skelbiamais kanonais, mėginimą įteisinti genijaus laisvę. Nors sulaukęs brandaus amžiaus G. Hėgelis visą laiką kovojo su romantiniu subjektyvumu ir reliatyvumu, dėl kurių menininkas praranda bet kokį realybės suvokimą, visgi jis pripažįsta ir romantikų nuopelnus meno filosofijai, ypač jų istoriškumą ir subtilų meno bei grožio jausmą.

Romantikai iš tiesų daug nuveikė ugdydami visuomenės meninį imlumą, jos skonį vertinant įvairias meno raidos formas bei nacionalines tradicijas. Jų menotyriniuose darbuose ryškėja istorinis požiūris į meną. Būtent romantikai G. Hėgelio laikais daug nuveikė įtvirtindami meno istorijos autoritetą. Netgi hėgeliškąją meno istorijos uždavinių sampratą suformavo daugiausia J. J. Vinkelmano ir Jėnos romantikų veikalai. Šio mokslo veiklos sferą G. Hėgelis pagrįstai siejo su empiriniu meno kūrinių tyrinėjimu. Tai sąlygojo ir filosofo keliamus reikalavimus meno istorikui: geras daugelio senovės ir naujųjų laikų meno kūrinių ir istorijos žinojimas, išlavinta atmintis, turtinga vaizduotė, sugebėjimas vertinti įvairius požiūrius.

Kitaip negu istorinė meno analizė, daugiausia dėmesio skirianti konkretiems meno kūriniams pažinti, teorinė meno analizė, anot G. Hėgelio, pirmiausia „remiasi grožiu, siekia pažinti jo esmę, idėją". Vadinasi, teorinis pažinimas sutelkia savo dėmesį į tai, kaip vertinant iš *visuotinumo* pozicijų grožis reiškiasi meno kūriniuose. Suvokdamas meną, mokslininkas remiasi bendromis teorinėmis prielaidomis. Jį domina ne konkrečių meno kūrinių savitumas, o platesni meno raidos ir būties klausimai. Jis nori laikyti meną sudėtinga vientisa sistema.

Vadinasi, hėgeliškoje koncepcijoje išryškėja du skirtingi meno pažinimo keliai. Pirmasis —„istorinis", kai mokslas apie meną, funkcionuodamas žemutiniame empiriniame lygmenyje, tik priartėja prie meno kūrinių, skirsto juos pagal meno istorijos reikalavimus, išsako sprendimus apie meno kūrinius arba kuria teorijas, nustatančias bendrus požiūrius meno kūrinių vertinimui ir kūrimui. Antrasis —„teorinis", kai mokslas apie meną linksta į savarankiškus grožio apmąstymus ir kuria bendrus mokymus, abstrakčią grožio filosofiją, visai neliečiančią meno kūrinio savitumo. Iš tokio dviejų mokslo sričių tyrinėjimo objekto ir uždavinių apibūdinimo matyti, kad meno istorija ir meno teorija G. Hėgelio laikais jau buvo savarankiškos ir atsiskyrė viena nuo kitos. Tačiau dialektikas G. Hėgelis nesitenkino šių mokslų atsiskyrimu ir mėgino rasti efektyvų būdą, kaip pažinti meninės veiklos specifiką. Mokslinė meno filosofija, anot G. Hėgelio, turi susintetinti *filosofijos* ir *menotyros* laimėjimus ir kartu likti visa apimančios filosofijos dalimi. G. Hėgelis, kaip ir F. Šelingas „Meno filosofijoje", yra filosofinio-teorinio meno esmės pažinimo šalininkas ir tikisi iš esmės pažinti meno reiškinius, ko negali padaryti empirinė menotyra.

Meno specifiką, jo skirtumą nuo kitų visuomeninės sąmonės formų G. Hėgelis atskleidžia pasitelkęs idealo sąvoką. Idealas — tai viena iš svarbiausių hėgeliškosios meno filosofijos sąvokų, jos turinį sudaro mokymas apie idealą ir istorines jo raidos formas. Idealas būdingas tik menui, o ne gamtai, nes menas apima tokią specifinę žmogaus sąmonės veiklą, kurios gelmėse gimsta tiesos nuojauta. Idealo įprasminimą mene G. Hėgelis vertina kaip meninį tikrovės apibendrinimą, tipiško prado atspindėjimą, priartėjimą prie tiesos specifine menine tikrovės pažinimo forma. „Idealas,— rašė jis,— tai realybė, atrinkta iš daugybės atskirų reiškinių. Esminis turinys čia dar ne abstrakti visuotinė forma, o yra užsidaręs individualybėje ir susipynęs su tam tikru egzistavimu" [12].

Pagal idėjos ir jos jutiminės išraiškos santykį G. Hėgelis pateikė savo idealo atsiradimo koncepciją arba vadinamąjį mokymą apie tris istorines meno raidos pakopas. Istorinė meno raida — tai išorinio pasaulio „sužmoginimas" meninėje sąmonėje. Tačiau G. Hėgelis nesitenkino

[12] Ten pat.— P. 165—166.

vien istoriniu požiūriu į meną. Sekdamas F. Šelingu, jis mėgino sujungti į vieningą sistemą istorinę ir morfologinę meno analizę. Šiuos du meno tyrinėjimo aspektus jis pateikė kaip vieną problemą. G. Hėgelis apsunkino savo uždavinį, į meno raidos tyrinėjimą įvesdamas naują horizontalų pjūvį (rūšis, žanrus). Šiuos du meno pažinimo aspektus jis susiejo ne mechaniškai, o pasitelkęs istorizmo ir dialektikos principus. Toks dviejų meno pasaulio tyrimo aspektų sujungimas padėjo G. Hėgeliui prasiskverbti į užslėptus vidinius meno pasaulio funkcionavimo dėsnius.

G. Hėgelio mokymas apie tris visuotines meno raidos formas gimė ne iškart. 1908—1911 m. parašytoje „Filosofinėje propedeutikoje", tęsdamas F. Šilerio ir Jėnos romantikų idėjas, jis kalba tik apie dvi istorines meno formas: „antikinę" (klasikinė, objektyvi) ir „šiuolaikinę" (romantinė, subjektyvi). Vėliau šis mokymas darosi sudėtingesnis, ir viena po kitos gimsta trys visuotinės meno pakopos: simbolinė, klasikinė ir romantinė. Visos jos artimai susijusios, nes kiekviena iš jų, dialektiškai panaikindama ankstesniąją, perauga į naują. Savo kilme, kaip aiškina G. Hėgelis, šios formos priklauso nuo kitokio idėjos-turinio įprasminimo būdo. Jos atspindi skirtingus turinio ir jo įprasminimo santykius.

Istorinė meno raida G. Hėgelio koncepcijoje įgauna vis stiprėjančio meno humanizavimo pavidalą. Tai ryškėja nuolat didėjančiu žmogaus veiksnio vaidmeniu. Antai pirmojoje, *simbolinėje*, meno raidos pakopoje idėja, realizuota architektūroje, dar neaiški, abstrakti, nepasižymi tuo individualumu, kurio reikia idealui. Ši meno raidos forma negali būti laikoma tobula, nes menininkas dar nesušildė jos savo idėja. Joje vyrauja ne dvasinis, žmogiškasis pradas (idėja), o didingos ir simboliškos gamtinės formos. Tipišku simbolinės meno raidos stadijos pavyzdžiu G. Hėgelis laikė senovės Egipto ir Artimųjų Rytų tautų architektūrą.

Pažangi meninės sąmonės raida ilgainiui pasiekia *klasikinę* meno raidos pakopą, kai meninė forma visiškai atitinka savo idėją ir kartu sukuria išbaigtą idealą. Norėdamas įkūnyti šį idealą, menininkas ieško išoriniame pasaulyje dvasingo prado. Toks pradas, G. Hėgelio manymu, yra harmoninguose žmogaus vaizdiniuose, išreikštuose senovės graikų klasikinėse skulptūrose. Vadinasi, antikinėje skulptūroje klasikinė meno forma ne tik pasiekia

idėjos ir formos harmoniją, bet ir yra humanistinio pobūdžio. „Klasikinis menas,— teigia G. Hėgelis,— tampa sąvoką atitinkančio idealo įsikūnijimu, grožio viršūne. Nėra ir negali būti nieko už jį gražesnio" [13].

Tačiau idėjos ir formos pusiausvyra išsilaiko neilgai, ir trečiojoje, *romantinėje,* meno raidos pakopoje idėja, įveikusi meninės formos ribotumą, pradeda vyrauti. Dabar išryškėja menininko subjektyvumas. Jis nukreipia žvilgsnį į save ir visa savo esybe suvokia išorinio pasaulio įvairovę. Vyraujant subjektyviam dvasiniam pradui, pažeidžiama klasikiniam meno raidos etapui būdinga turinio ir formos vienybė. Šioje galutinėje meno raidos pakopoje, padedama romantinių meno rūšių (tapyba, muzika, poezija), dvasia išsivaduoja iš menui būdingo juslinio-vaizdinio pasaulio pažinimo ir pereina į kokybiškai naują dvasinę savęs pažinimo formą — religiją, o vėliau ir filosofiją.

Kaip mes jau minėjome anksčiau, gvildendamas visuotines istorines meno raidos formas, G. Hėgelis kartu įveda ir hierarchinį-struktūrinį (rūšys, žanrai) menų pasaulio pažinimo pjūvį. Jis mėgina dialektiškai atskleisti atskirų meno rūšių ir žanrų sąveiką su kiekviena iš trijų visuotinių meno raidos pakopų. Architektūrą jis sieja su simboline meno raidos pakopa, skulptūrą — su klasikine, tapybą, muziką, poeziją — su romantine. Tačiau negalima teigti, kad atskiros meno rūšys neperžengia paskirtos joms visuotinės meno raidos pakopos rėmų. Tai tik liudija, kad kiekvienos meno rūšies klestėjimas susijęs su tam tikru konkrečiu meno raidos etapu.

Priklausomai nuo konkrečios grožio realizavimo formos G. Hėgelis išskyrė penkias tradicines menų rūšis: architektūrą, skulptūrą, tapybą, muziką, poeziją. Kiekviena iš jų, būdama susijusi su kuria nors iš visuotinių meno formų, turi adekvačią saviraiškos formą konkretaus meno naudojamoje medžiagoje. Svarbiausias menų sistemos konstravimo principas čia yra dialektinis vystymasis nuo abstraktumo į konkretumą ir nuo materialaus-juslinio į dvasinį. Todėl pirmoji, žemiausia, „išorinė", meno rūšis hėgelinėje sistemoje yra architektūra, kurioje dvasinis pradas (idėja) dar tik bunda. Jai būdingas miglotas, sunkiai suprantamas turinys. Istoriškai glaudžiai susijusi su simboline meno raidos pakopa, pažangiame meninės sąmonės raidos procese ji pamažu pereina į antrąjį planą.

[13] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика.— Т. 2.— С. 231.

Kita, aukštesnė „objektyvi", meno rūšis — skulptūra. Ji vienija organišką jutiminio vaizdinio ir jo materialaus įprasminimo pradą ir pasiekia aukščiausią išsivystymo laipsnį klasikinėje meno raidos epochoje. Tačiau vėliau vis labiau ryškėja jos ribotumas, t. y. sugebėjimas išreikšti idėjos ir formos vienybę tik materialiu pavidalu. Todėl aukštesnėse meno raidos pakopose skulptūrą pradeda užgožti „subjektyvios" meno rūšys: tapyba, muzika, poezija. Jos atspindi subtilesnes dvasinio gyvenimo išraiškas: nuotaikas, jausmus.

Pirmoji romantinių menų rūšis — tapyba. Įsisavindama plokštuminės erdvės teikiamas galimybes, ji įveda į meno pasaulį spalvų ir šviesos bei šešėlio magiją ir kartu atitrūksta nuo materialių formų modeliavimo. Ji išreiškia plačią žmogaus jausmų gamą. Ši dvasingumo ekspansija dar ryškesnė muzikoje, kuri, nors ir jausminė, daug geriau pasineria į subjektyvaus pasaulio sritį. Ji įveikia tapybai būdingą erdvinį vienpusiškumą ir išreiškia tuos intymius dvasios poslinkius, kurie, nors ir patys dar neaiškūs, padeda širdžiai atsiskleisti šiuose garsuose, suskambėti visame jausmų ir aistrų diapazone. Skleisdama savo kerus tarp kitų dviejų romantinių menų, muzika lyg ir pažymi kelius perėjimui nuo abstraktaus erdvinio tapybos jusliškumo prie abstraktaus poezijos dvasingumo.

Poeziją G. Hėgelis paskelbė aukščiausia meno rūšimi, suteikdamas jai galią pajungti dvasiai ir jos vaizdiniams visą gyvenimo įvairovę. Būdama aukščiausias menas, savo pasaulio atspindėjimo adekvatumu priartėjusi prie tiesos, poezija tarsi absorbuoja kitų meno rūšių privalumus. Tobuliausiomis savo formomis poetinis menas, anot G. Hėgelio, tarsi peržengia meno galimybes ir, apleidęs juslinio dvasios įprasminimo stichiją, pereina iš „vaizduotės poezijos į minties prozą". Šis poetinio meno išaukštinimas neabejotinai atspindi ne tik F. Helderlyno ir F. Šelingo idėjų įtaką, bet ir vyraujantį poezijos ir literatūros vaidmenį XVIII a. pabaigos ir XIX a. pradžios Vokietijos dvasiniame gyvenime.

Gvildendamas vidinius meno rūšių santykius, G. Hėgelis, kaip ir F. Šelingas, užsimena apie netolygią atskirų meno rūšių ir žanrų raidą. Hėgeliškoje meno rūšių sistemoje kiekvienas meno raidos etapas turi savo „vyraujančias" meno rūšis ir žanrus, kurie vystosi pagal tam tikrą schemą. Atlikę jiems skirtą vaidmenį „pasaulinės dvasios"

pažangiame judėjime, jie pasitraukia į antrąją vietą. Vadinasi, meno raidos dėsningumai G. Hėgelio teorijoje yra iškreipti. Čia daug dirbtinių schemų, priklausomų nuo dogmatiškos hėgeliškosios sistemos. Todėl ir meno rūšių raida tampa savitiksle, uždara, priklausoma nuo savų imanentinių prieštaravimų. Kita vertus, apibūdindamas atskirų meno rūšių ir žanrų sąveiką, G. Hėgelis kartais nepaiso savo dogmatiškų schemų. Jis gvildena įvairialypius meno ryšius su tais socialiniais, istoriniais, geografiniais veiksniais, nuo kurių priklauso konkretūs meno ypatumai. Dėl šio konkretaus istorinio fono „laiko dvasios" alsavimo G. Hėgelio išvados yra įtikinamos.

Pavyzdžiui, atskirų to meto rūšių bei žanrų vystymosi ypatumus G. Hėgelis siejo su besivystančia buržuazine visuomene, kurioje jis matė priešišką menui gyvenimo standartizavimą, didėjantį menininko nutolimą nuo savo veiklos produktų. Savo veikaluose G. Hėgelis daro išvadą apie neišvengiamą meno nuosmukį. Pažymėtina, kad ši išvada yra ne tik teisingos socialinių-ekonominių santykių analizės rezultatas. Ji logiškai išplaukia iš hėgeliškosios sistemos nuostatų. Pagal G. Hėgelio sukurtą schemą tam tikrame „mąstančios dvasios" raidos etape menas praranda „aukščiausios dvasios raiškos" funkciją, todėl menui būdingas kontempliatyvus pasaulio pažinimas virsta sąvokiniu. Šioje vietoje hėgeliškoji koncepcija darosi neaiški, nes kartu su teze apie neišvengiamą meno smukimą pranašauja ir apie naujų didingų meno formų ir žanrų gimimą.

Taigi, polemizuodamas su romantikais dėl jų subjektyvumo ir neapibrėžtumo, G. Hėgelis orientuojasi į griežtus savo filosofinės sistemos reikalavimus ir sukuria uždarą menų sistemos vystymosi schemą. Didėjantys prieštaravimai šioje hėgeliškosios meno filosofijos dalyje yra dėsningi, nes juos sąlygoja svarbiausi filosofinės sistemos principai, kitaip sakant, jie tiesiogiai išplaukia iš absoliučios dvasios vystymosi logikos. Jau vien tai, kaip šios problemos keliamos ir kokie pasirinkti jų sprendimo aspektai, atrodytų, turėjo toliau stiprinti istorizmo ir dialektikos tendencijas G. Hėgelio meno filosofijoje. Tačiau dėl pačios sistemos uždarumo išryškėjo neišvengiamas idealistinės dialektikos metodo, neigiančio visokius apribojimus ir matančio visur tik begalinį kūrimąsi, konfliktas su dogmatiška sistema. Norėdamas išsaugoti savo filosofinę sistemą, G. Hėgelis buvo priverstas apriboti dialektinį

metodą, nes nuosekliai realizuojant dialektinės raidos principus, galėjo sugriūti filosofo sistema. Tai suprasdamas G. Hėgelis sąmoningai sumažina savo meno filosofijoje dialektinių dėsnių raiškos sritį. Dėl to neišvengiamai ima vyrauti dogmatinė sistema.

Be abejo, filosofas yra teisus, kai jis kalba apie savo metodo sugebėjimą atspindėti visuotinius būties, mąstymo dėsningumus, kai jis teigia, jog šis metodas turi potencines galimybes toliau vystytis, tobulėti. Tačiau jis klysta, kategoriškai tvirtindamas, kad tai „vienintelis tikras" ir „mokslinis". Tokiu jis gali tapti tik įgavęs svetimą G. Hėgeliui materialistinę interpretaciją. Metodas ir sistema hėgeliškoje meno filosofijoje neatsiejami vienas nuo kito. Sistema ir jos branduolys — mokymas apie dialektinę absoliučios dvasios raidą — čia pripildomi idealistinio turinio. Filosofas laiko, kad idealus dvasios pradas yra svarbiausia būties ir istorijos jėga. Todėl reali atskirų meno rūšių, žanrų, formų istorija čia pateikiama kaip idealios dvasios saviraida. G. Hėgelio mintis nuo visuotinių spekuliatyvių teorinių konstrukcijų, abstrakčių sąvokų kyla prie konkretesnių, turiningesnių. Taip gimsta dialektiškai besivystančių sąvokų sistema, kuri padeda filosofui pažinti esmingiausius daiktų ir reiškinių bruožus. G. Hėgeliui sąvoka ne tik išreiškia tikrąją daiktų esmę, bet ir tampa visuotine, būtina mokslinio pažinimo dalimi. Meninės sąmonės raida ir pirmesnė už ją idėja G. Hėgelio meno filosofijoje pažįstama kaip pažangios minties plėtotės rezultatas. Ši mintis skverbiasi į esmę apčiuopdama ir spręsdama prieštaravimus, glūdinčius ne realiuose daiktuose, o jų *sąvokose*. G. Hėgelio sistemoje dialektinio vystymosi dėsniai „nėra išvedami iš gamtos ir istorijos, o primetami joms iš aukščiau kaip mąstymo dėsniai. Iš to ir atsiranda visa dirbtinė ir dažnai klaiki konstrukcija: pasaulis — ar jis to nori ar ne, turi susiderinti su logine sistema, kuri pati tėra tam tikras žmogaus mąstymo vystymosi pakopos produktas. Jei mes tą dalyką apversime, tai viskas tampa labai paprasta ir dialektiniai dėsniai, kurie idealistinėje filosofijoje atrodo labai paslaptingi, tuojau pasidaro paprasti ir aiškūs kaip diena" [14].

Vadinasi, dialektiniam G. Hėgelio metodui būdinga visiškai analogiškas realaus pasaulio dėsningumų iškraipymas kaip ir jo sistemai. O tai reiškia, kad jo idealistinės

[14] *Engelsas F.* Gamtos dialektika.— V., 1960.— P. 36.—

dialektikos metodas virsta to turinio pažinimo organišku instrumentu. Tikslinga priminti, kad pats filosofas savo sistemos ir metodo ryšį laiko ryšiu tarp turinio ir formos. Tačiau sistemos ir metodo sutapimas hegeliškosios filosofijos, taip pat ir meno filosofijos rėmuose nepanaikina prieštaravimo tarp konservatyvios hegeliškosios sistemos ir „revoliucinį grūdą" turinčio idealistinės dialektikos metodo. Šiuo požiūriu teisus K. S. Bakradzė sakydamas, kad ne dialektinis metodas tuo pavidalu, kokiu jį sukonstravo G. Hėgelis, prieštarauja jo sistemai, o dialektinio metodo racionalus momentas, „racionalus grūdas". Vystymosi begalybės reikia ne hegeliškajam dialektiniam metodui savo mistifikuota forma, o tam jo dialektikos momentui, kurį „būtina išaukštinti, išgelbėti ir toliau vystyti kaip naują materialistinę formą" [15].

Kalbant apie tokio žymaus mąstytojo, koks buvo G. Hėgelis, klaidas, negalima supaprastinti viso jo dialektinei mąstysenai būdingo daugiaplaniškumo, pamiršti, kad net abstrakčių sąvokų raidos dialektikoje jis pajėgė įžvelgti realius meninius procesus. Kalbėdamas apie konkrečius meno reiškinius, jis neretai tarsi pamiršta savo sistemos ir jos demiurgo „pasaulinio proto" diktuojamas taisykles ir nepastebimai pasineria į realių problemų sūkurį. Tuomet jo veikaluose jaučiamas tikrovės suvokimas, aiškūs darosi realūs meno ryšiai su jį supančia tikrove. Tai nesunku suprasti, nes net abstrakčiausias savo teorines konstrukcijas G. Hėgelis kūrė remdamasis tikrovės pavyzdžiais.

## IRACIONALIOS „VALIOS" METAFIZIKA A. ŠOPENHAUERIO MENO FILOSOFIJOJE

Artūro Šopenhauerio (1788—1860) meno filosofija tarsi simbolizuoja Vakarų Europos filosofinės minties posūkį nuo klasikos į naujas iracionalistines meno filosofijos koncepcijas. Tai mėginimas sujungti filosofinį ir meninį mąstymą, išaukštinti meną kaip aukščiausią žmogaus sielos išraišką ir tobuliausią pažinimo formą.

A. Šopenhauerio idėjos formavosi toje pačioje intelektualinėje dirvoje kaip ir pokantinė vokiečių klasikinio

[15] *Бакрадзе К. С.* Избранные философские труды.— Тбилиси, 1973.— Т. 2.— С. 174.

idealizmo meno filosofija. Tai nulėmė filosofo mąstysenos dvilypumą. Savo veikaluose jis gvildeno daugelį vokiečių klasikinio idealizmo atstovų iškeltų idėjų, neretai suteikdamas joms naują prasmę. Kita vertus, būdamas niūrios restauracijos epochos ideologas, jis nepritarė švietėjų humanistiniams idealams, jo meno filosofija tarsi užėmė tarpinę poziciją tarp vokiečių klasikinio idealizmo ir naujų, „neklasikinių" („krizinių") meno filosofijos koncepcijų, kurias savo veikaluose kėlė S. Kierkegoras ir F. Nyčė. Su pastaraisiais A. Šopenhauerį rišo iracionalizmas, atsisakymas tradicinio metafizinio filosofavimo stiliaus, dėmesys žmogaus būties, kūrybos klausimams, polinkis į filosofinės problematikos estetizavimą, situacines kategorijas.

Iracionalizmas, kaip savarankiška meno filosofijos kryptis, galėjo atsirasti tuomet, kai vis labiau ryškėjo šviečiamojo racionalizmo ribotumas, jo nesugebėjimas paaiškinti daugelio naujų spontaniškų civilizacijos reiškinių bei procesų. Todėl idealistinėje filosofijoje kaip priešybė racionaliajam pažinimui vis dažniau iškeliamas iracionalusis pažinimas, kuris turės kompensuoti šviečiamojo racionalizmo ribotumą.

Iracionalizmo filosofijos pradininkas A. Šopenhaueris gimė Dancige (Gdanske) turtingo pirklio šeimoje. Jaunystėje daug keliavo po Vakarų Europos šalis. Tėvo verčiamas, įstojo į komercijos mokyklą. Vėliau, po tėvo mirties, šią mokyklą metė ir toliau mokėsi Getingeno, po to — Berlyno universitete. Ten ėmė domėtis humanitariniais mokslais, ypač senosiomis klasikinėmis kalbomis ir filosofija. Berlyno universitete jis klausėsi J. G. Fichtės ir F. Šlėjermacherio paskaitų, žavėjosi Platonu, I. Kantu, Dž. Loku, romantikų idėjomis bei senovės indų filosofija. 1813 m. sėkmingai apgynęs filosofijos magistro disertaciją, ketverius metus rengė spaudai knygą „Pasaulis kaip valia ir vaizdinys", kurioje trumpai išdėstė svarbiausius savo iracionalios filosofijos principus.

1820 m. A. Šopenhaueris gavo privatdocento vietą Berlyno universitete, kuris tuo metu buvo laikomas filosofijos sostine ir kuriame, pasiekęs savo šlovės zenitą, dėstė G. Hėgelis. Čia ir įvyko „lemtingas" A. Šopenhauerio susidūrimas su G. Hėgeliu. Ambicingas A. Šopenhaueris pasirinko savo paskaitoms tas pačias valandas, kada G. Hėgelis didžiojoje Berlyno universiteto auditorijoje dėstė savo absoliutaus idealizmo sistemą gausiam klau-

sytojų būriui. A. Šopenhauerio klausėsi tik nedaugelis, todėl filosofas neužbaigė savo paskaitų ciklo. Dar keletą kartų jis nesėkmingai mėgino atnaujinti paskaitas, kol galų gale atsisakė dėstytojo darbo. Dėl to labai išgyveno ir persikėlė į Frankfurtą, kur visų pamirštas gyveno uždarą keistuolio gyvenimą. Nors jo filosofija buvo ignoruojama, A. Šopenhaueris įtemptai dirbo, toliau plėtodamas kai kurias jos kryptis. Daug energijos ir fanatizmo skyrė kovai su žymiausių vokiečių klasikinio idealizmo korifėjų idėjomis.

A. Šopenhaueris dėl savo įžvalgumo ir neeilinių literatūrinių gabumų tiksliai užfiksavo ir vaizdingai atskleidė vokiečių klasikinio idealizmo trūkumus. T. Manas rašė, jog A. Šopenhauerio stilius pasižymi „tokia jėga, elegantiškumu, tikslumu, tokiu aistringu protu, tokiu klasikiniu grynumu ir įstabiai griežtu gyvu stiliumi, kokio niekada anksčiau nebuvo vokiečių filosofijoje" [1]. Literatūrinis talentas A. Šopenhaueriui buvo svarbus ginklas kovojant su idėjiniais priešais. Todėl nenuostabu, kad savo į meną linkstančioje filosofijoje jis sąmoningai atsisakė vokiečių klasikiniam idealizmui būdingų sisteminio mąstymo principų, polinkio į sudėtingus dialektinės minties posūkius ir mėgino tradiciniam spekuliatyviniam akademinės filosofijos stiliui kaip priešybę iškelti gerokai laisvesnę ir gyvesnę, kupiną intuicijos bei ironijos filosofavimo manierą. „Filosofija A. Šopenhaueriui,— rašė F. Paulsenas,— nebuvo toks užsiėmimas, kurį galima būtų palikti nuošalyje, ji buvo pirmasis ir svarbiausias jo gyvenimo uždavinys" [2].

Programinis A. Šopenhauerio veikalas „Pasaulis kaip valia ir vaizdinys" išvydo dienos šviesą 1819 m., tai yra maždaug tuo pačiu metu, kai F. Šelingas rašė pirmuosius „pozityviosios" filosofijos veikalus, kuriuose jau kristalizavosi iracionalistinė pasaulėžiūra. Taigi istoriškai A. Šopenhauerio filosofija davė pradžią iracionalizmo judėjimui. Joje, kaip taikliai yra išsireiškęs G. Lukačas, pirmą kartą susiduriame su „grynai buržuaziniu iracionalizmo variantu" [3], kuris skiriasi nuo religinių-mistinių B. Paskalio, J. G. Hamano, F. H. Jakobio koncepcijų.

Pesimistinės A. Šopenhauerio filosofijos formavimuisi

---

[1] *Mann Th.* Gessamelte Werke.— Berlin, 1955.— Bd. 10.— S. 295.

[2] *Паулсен Ф.* Шопенгауэр как человек, философ и учитель:— Киев, 1907.— С. 34.

[3] *Lukacs G.* La destruction de la raison.— P. 15.

didelę įtaką turėjo epocha. Mat mokslininkas buvo tiesioginis didelių socialinių sukrėtimų liudininkas. Jaunystėje jis sveikino Prancūzijos didžiąją revoliuciją, bet prieštaringa jos tėkmė ir trumpalaikis triumfas netrukus peraugo į užkariaujamųjų Napoleono karų virtinę. Ši revoliucija negalėjo pateisinti su ja siejamų vilčių apie idealios „amžinojo proto" valdomos valstybės sukūrimą. Visuotinis nusivylimas revoliucijos rezultatais, išryškėjęs Šventosios sąjungos reakcijos laikotarpiu, skaudžiai palietė daugelį protų, sužadino netikėjimą istorinio proceso tikslingumu. Vyraujant tokioms nusivylimo ir nepasitenkinimo tikrove nuotaikoms, kaip tik ir ėmė formuotis konservatyvaus romantizmo ideologija, kuri ir atspindėjo tragiškos epochos nuotaikas. Nors A. Šopenhaueris savo pesimistinėje filosofijoje peržengė romantinės pasaulėjautos nužymėtas ribas, vis dėlto jo koncepcijoje ryški romantinė simbolika ir daugelis iki logiškos pabaigos išplėtotų konservatyviojo romantizmo idėjų.

1851 m. išėjo paskutinis A. Šopenhauerio veikalas „Parerga ir Paralipomena", kuris atnešė šiam mąstytojui vėlyvą šlovę. Didėjančio socialinio pesimizmo sąlygomis pastebimas nelauktas A. Šopenhauerio idėjų renesansas. Anksčiau išleistos knygos „Pasaulis kaip valia ir vaizdinys" nuotaikos nuostabiai atitiko epochos dvasinius poreikius. „Optimizmas,— rašė jis,— man atrodo ne tik beprasmiškas, bet ir tikrai nesąžiningas požiūris, žiaurus pasijuokimas iš siaubingų žmogaus kančių" [4].

Šiuolaikiniai egzistencialistai (M. Heidegeris, K. Jaspersas, M. Buberis) ir ypač „Frankfurto mokyklos" atstovai (T. Adornas, M. Horkheimeris) stengėsi išaukštinti A. Šopenhauerį kaip „vieną žymiausių filosofų" ir reabilituoti jo spekuliatyvinės filosofijos kritikos, pasaulio desakralizacijos ir nesitaikstymo su tikrove reikšmę. A. Hiubšeris knygoje „Mūsų laikų mąstytojai" nuėjo dar toliau. Jis ryžosi pareikšti, kad XIX a. filosofijai didžiausią reikšmę turėjo G. Hėgelio ir A. Šopenhauerio nesutarimas, kuris toks ir likęs iki pat mūsų laikų [5]. Nepaisydami šių subjektyvistinių vertinimų, vis dėlto turime pripažinti, kad mūsų mokslinėje literatūroje A. Šopenhauerio vaidmuo filosofijos, ypač meno filosofijos raidai nepa-

[4] Шопенгауэр А. Мир как воля и представление.— М., 1900.— Т. 1.— С. 337.

[5] *Хюбшер А.* Мыслители нашего времени.— М., 1962.— С. 10.

kankamai vertinamas. Pravartu prisiminti A. Losevo mintis, kad Tarybų Sąjungoje dažniausiai kiek sumenkinama A. Šopenhauerio reikšmė filosofijos istorijoje ir nepakankamai vertinama šio filosofo rašymo maniera, jo skvarbi gyvenimo analizė, įžvalgus ir neretai visiškai pagrįstas pesimizmas, padedantis vidutiniam žmogui atsisveikinti su senomis įspūdingomis iliuzijomis, ir pagaliau jo stiprus meno fenomenų, ypač muzikos, pajautimas, dėl to jis tapo nepaprastai populiarus tarp skaitytojų, ir ne tik tarp filosofų, o įvairiausių meno, literatūros ir mokslo veikėjų [6].

Svarbiausiu ir visa lemiančiu savo filosofinės sistemos principu A. Šopenhaueris paskelbė aklą ir nesąmoningą valią. Jo voliuntaristinis idealizmas (voliuntarizmas) tapo viena iš ankstyvojo iracionalizmo formų. Perėmęs I. Kanto „daiktų savyje" sąvoką, A. Šopenhaueris transformavo ją į įracionalią „pasaulinę valią", kurią traktavo kaip nesąmoningai visa apimančią kosminę jėgą, pirminį gyvenimo impulsą, kuris reiškiasi gamtoje, visuomenėje ir asmeniniame žmogaus gyvenime. Suprasdamas „valią" kaip „vienintelę tikrąją realybę" A. Šopenhaueris mėgino aiškinti pasaulį kaip neprotingos, alogiškos valios veiklos rezultatą. Ši valia pereinanti skirtingas raidos pakopas. „Pasaulinė valia"— tai nesąmoningas, aklas siekimas, neapšviestas tolesniame valios evoliucijos procese gimstančio intelekto šviesos. Šios „ikisąmoningos" valios objektyvizacijos pakopos pasireiškia gamtoje. Tačiau tam tikrame vystymosi etape „nesąmoninga valia" nepaaiškinamu būdu pagimdo „sąmonę", o kartu ir „valią gyventi". Gimus „sąmonei", atsiranda „pasaulis kaip vaizdinys". Pasaulis, anksčiau buvęs tik nesąmoninga „pasaulinė valia", nuo dabar tampa vaizdiniu.

Tyrinėdami „valios", šio visatos demiurgo, metafiziką, pastebime A. Šopenhauerio nenuoseklumą. Nors jis iš principo vertina valią kaip neprotingą, iš tamsos gimstantį pradą, vis dėlto kai kur jo veikaluose valia tarsi praranda iracionalumą ir veikia protingai. A. Šopenhauerio mokymas apie valios objektyvizacijos pakopas — tai savita forma atiduota duoklė racionaliajai pasaulio prasmei.

---

[6] *Лосев А. Ф.* Гибель буржуазной культуры и ее философии: Послесловие // *Хюбшер А.* Мыслители нашего времени.— С. 326.

Skaitant A. Šopenhauerio veikalus, gali susidaryti įspūdis, kad jis pasuko į vokiečių klasikiniam idealizmui „visiškai priešingą" pusę ir kad jis neturi nieko bendra su J. G. Fichte, F. Šelingu bei G. Hėgeliu. Tačiau, atidžiau panagrinėję jo pirmtakų idėjas ir suradę tam tikras sąsajas, imame suprasti, kad A. Šopenhauerio filosofija yra dėsningas vokiečių racionalizmo irimo produktas, kaip jo paneigimas naujomis istorinėmis sąlygomis, tai yra kaip racionalizmas su minuso ženklu.

Principinį savo filosofijos originalumą A. Šopenhaueris matė „jos artimume ne mokslui, o menui". Meną jis laikė aukščiausiu žmogaus būties įsikūnijimu, galinga jėga, sugebančia išaukštinti visa kas žmogiška. Gvildendamas meno ir mokslo santykius, A. Šopenhaueris išliko romantizmo epochos sūnumi. Meninį („tikrąjį") pažinimą jis atribojo nuo mokslinio (praktinio), nes pirmasis, būdamas „genialus", nepriklauso nuo logikos dėsnių, o antrasis — „protingas", besąlygiškai paklūsta jiems. Menas A. Šopenhauerio koncepcijoje yra nuostabiausias „fleur de vie", išskirtinis reiškinys, nulemiantis žmogaus būties prasmę. Čia jo meno filosofija pateikia mums naujas romantizmo leitmotyvų variacijas.

Jaunystėje, veikiamas romantizmo idėjų, A. Šopenhaueris vos nesutapatino filosofijos su menu. Vėliau jis teigė, jog filosofija yra „pusiaukelėje" tarp meno ir mokslo. Filosofija, nurodė jis, savo esme taip pat menas, mokslas ji yra tiek, kiek savo meninį pasaulio pažinimą gali susisteminti, išreikšti sąvokomis. Taip A. Šopenhaueris pereina prie mokymo apie mus supančio fenomenalaus ir noumenalaus pasaulio dvilypumą. Jeigu pagal tradiciją iš graikų kalbos kilęs žodis „noumenon" filosofijoje dažniausiai reiškia „racionalų" (išimtį sudarė I. Kanto terminas „daiktas savyje"), tai A. Šopenhaueris radikaliai keičia pirmapradę šio žodžio prasmę, suteikdamas jam aukščiausios pagal jį realybės, t. y. aklos ir iracionalios „valios", prasmę. Mokslas, kurį veikia „nesąmoningo" valia, anot A. Šopenhauerio, sugeba atskleisti tik fenomenalius, t. y. paviršutiniškus, santykius. Tačiau tam tikrais atvejais, kai subjektas išsivaduoja iš „valios" įtakos, jis sugeba pasiekti kokybiškai aukštesnį idėjų esmės suvokimo lygmenį, kuriame viešpatauja filosofija ir menas. Bet retkarčiais filosofija iškyla aukščiau meno, nes sąvokų keliu pasiekia pačią idėjų pasaulio substanciją. Meno gi tikslas atitraukti žmogų nuo kasdieniško

gyvenimo beprasmiškumo, įvykių tėkmės ir meniniais vaizdiniais atskleisti jam „tikrąjį" idėjų pasaulį. Ši A. Šopenhauerio mintis yra nukreipta prieš visuomeninę meno funkciją. Kontrastuodamas realiam, prieštaravimų draskomam pasauliui „tobulą" metafizinį idėjų „antipasaulį", A. Šopenhaueris kartu siekė pateisinti pasaulėžiūros pesimizmą, individualizmą, vengimą aktyvios visuomeninės veiklos. Taigi kitaip negu I. Kantas, J. G. Fichtė ir G. Hėgelis, kurie linko į mokslo aukštinimą, A. Šopenhaueris skelbė neginčijamą meno prioritetą. Jis nurodė, jog „menas gali pateikti mums kur kas daugiau atradimų, negu visi mokslai kartu paėmus" [7]. Tačiau toks pažintinės meno funkcijos išaukštinimas A. Šopenhauerio meno filosofijoje pasirodė esąs apgaulingas, nes meninio pažinimo sferą jis apribojo tik *nematerialia*, identiška platoniškajai idėjai, forma.

Kaip matėme, savo meno filosofijoje A. Šopenhaueris rėmėsi tomis pačiomis analogijomis tarp filosofinės ir meninės kūrybos, kaip ir romantikai. Jo siekimas sukurti meninę — kontempliatyvią filosofiją, V. Vindelbando žodžiais tariant, „buvo pažymėtas epochai būdingu siekimu realizuoti glaudų poezijos ir filosofijos ryšį" [8]. Todėl nė vienas jam nebuvo toks svetimas, kaip G. Hėgelis, kurio absoliutaus idealizmo sistema siekė šį susiliejimą panaikinti ir pertvarkyti filosofiją į gryną mokslą, besiremiantį sąvokomis. Įžvalgus G. Hėgelis jautė tuos pavojus, kurie glūdi romantikų menо filosofijoje. Romantizmas, nurodė jis, su jam būdingu kraštutiniu subjektyvizmu ir individualizmu mene jau panaikino bet kokį „apibrėžtumą" ir išvedė meną iš jo paties ribų [9]. Šis meno „išsiveržimas", G. Hėgelio įsitikinimu, simbolizuoja žmogaus užsisklendimą savo suabsoliutintame vidiniame pasaulyje, kuris tampa pagrindiniu naujojo meno turiniu.

Intravertiškas filosofijos subjektyvėjimo procesas, įgavęs plačius mastus romantikų koncepcijose, giliai palietė ir A. Šopenhauerį, kuris savo meno filosofijoje ir toliau plėtojo romantikų idėjas. Todėl suprantama, kodėl jis savo veikaluose retai užsimena apie meno susiliejimą su filosofija. Pirma, jis pavydulingai gina šiuo atžvilgiu

[7] *Шопенгауэр А.* Полное собрание сочинений.— М., 1906.— Т. 3.— С. 737.

[8] *Виндельбанд В.* История новой философии.— Т. 2.— С. 300.

[9] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика.— Т. 2.— С. 235.

abejotiną savo filosofijos originalumą ir kartu nori atsiriboti nuo jo amžininkams per daug aiškių sąsajų su romantikų pasaulėžiūra ir ypač F. Šelingu, laikiusiu meną privilegijuotu Absoliuto pažinimo instrumentu. Kita vertus, norėdamas įveikti subjektyvųjį romantinės filosofijos neapibrėžtumą, A. Šopenhaueris, nepaisant gilios antipatijos G. Hėgeliui, buvo priverstas išsaugoti sistemingą metafizinį-spekuliatyvinį savo filosofijos pobūdį. Čia ir atsiskleidžia komplikuota A. Šopenhauerio pozicija romantikų atžvilgiu: jį erzino ir nebegalėjo patenkinti labai laisva romantikų filosofavimo forma, kita vertus, jam imponavo romantikų sintetiniai siekiai, jų intuityvizmas ir ypač *estetizmas*, kuris jo koncepcijoje galų gale buvo suabsoliutintas. Čia mes matome vieną iš svarbiausių A. Šopenhauerio meno filosofijos dėmenų. Jo estetizmas — ne kokia nors šalutinė metafizinės doktrinos dalis, o svarbiausias nervas, nulemiantis bendrą iracionalų jo meno filosofijos pobūdį.

A. Šopenhaueris kritikavo savo pirmtakus už jų nesugebėjimą atskleisti grožio esmės. Ši kritika, daugiausia skirta J. J. Vinkelmanui, buvo pagrįsta. Tačiau, kai kritika lietė vokiečių klasikinį idealizmą, ji darėsi lėkšteka, nes, pradedant A. Baumgartenu ir I. Kantu, mokymai apie grožį mene sąmoningai siejami su filosofiniais principais. Šią tradiciją tesė J. G. Fichtė, F. Šelingas. G. Hėgelis, taip pat ir A. Šopenhaueris, kuris meno filosofijos istorijoje pirmiausia reiškėsi kaip filosofas, mėginantis atskleisti tikrąją meno grožio, genijaus ir meninės kūrybos esmę. Reikia pripažinti kad. būdamas itin įžvalgus, šių problemų sprendimui jis suteikė daug naujų niuansų.

Svarbiausiu meno tikslu A. Šopenhaueris laikė grožio idėjos įprasminimą. Vadinasi, jis liko ištikimas humanistinei klasikinės meno filosofijos tradicijai, nes iracionalios valios valdomame pasaulyje įteisino grožio egzistavimą. „Jeigu visas pasaulis kaip vaizdinys,— rašė A. Šopenhaueris,— yra tik valios regimybė, tai menas — šios regimybės sklaida *camera obscura*, kuri parodo daiktus šviesesniais, suteikia mums galimybę geriau pamatyti visumą" [10]. Taip menas (genijaus kūrinys) A. Šopenhauerio koncepcijoje tampa adekvačiu grožio idėjų esmės pažinimo „instrumentu". Išvaduodamas nuo kasdienybės rū-

[10] *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление.— Т. 1.— С. 277.

pesčių, menas suteikia žmogui galimybę pažinti tikrąją metafizinę pasaulio reiškinių ir žmogaus dvasios esmę.

Kitaip negu J. V. Gėtė, F. Šileris ir vokiečių klasikinio idealizmo atstovai, kurie grožio ir meno vertę siejo su gebėjimu „sutaikyti" žmogaus prigimties prieštaravimus ir „iškilti virš jų", A. Šopenhaueris itin „suaktualintame" menininko susvetimėjime (jį supančiame pasaulyje) matė gyvybingąjį meno šaltinį. Jo nuomone, „tikrasis" menas gali gimti tik iš *didžios kančios* ir *nusivylimo*. Ši mintis, kuri formavosi jau romantizmo meno filosofijos gelmėse, A. Šopenhauerio veikaluose suaktualinama, paliekant ją plėtoti S. Kierkegorui, F. Nyčei, egzistencialistams bei intuityvistinės meno filosofijos kūrėjams.

Remdamasis skirtingų valios objektyvacijos formų koncepcija, A. Šopenhaueris suformulavo meno rūšių teorijos principus. Kai kurie jo koncepcijos bruožai yra panašūs į analogiškas F. Šelingo ir G. Hėgelio koncepcijas. A. Šopenhauerio meno rūšių teorijoje hėgeliškosios „idėjos" vaidmenį atlieka kosminė valia, kuri įvairiose meno rūšyse pasireiškia skirtinga objektyvacijos forma. Ši teorija, kaip teisingai yra pažymėjęs T. Munro, pagal savo pobūdį yra „ne menų klasifikacijos, o menų raidos ir jų hierarchijos teorija" [11]. Meno rūšys, anot A. Šopenhauerio, skiriasi viena nuo kitos tik meninės kalbos specifika, nes jų visų galutinis tikslas vienas — iškelti idėją. Mintis apie idėjos įkūnijimą mene yra neabejotinai perspektyvi. Jos dėka filosofas atsistoja į vieną gretą su šviesiausiais savo epochos protais.

A. Šopenhauerio meno rūšių sistemoje kiekviena meno rūšis atitinka tam tikrą iracionalios valios vystymosi pakopą, nuo inertiškų materialių formų iki rafinuotai dvasingų. Pačiu žemiausiu iš menų tampa architektūra, toliau eina dirbtinių kaskadų, tvenkinių ir fontanų komponavimo menas, sodų architektūra, skulptūra, tapyba, poezija. Tačiau A. Šopenhauerio meno rūšių teorijos centre yra muzika. Jos aukštinimas — tai vienas iš įtaigiausių jo metafizikos leitmotyvų. Filosofas pagilino ir susistemino kai kuriuos romantikų (L. Tykas, Novalis, V. G. Vakenroderis) požiūrius į muzikos esmę, suteikė jiems universalesnę filosofinę prasmę. A. Šopenhauerio meno filosofiją, bemaž nenusižengdami tiesai, galime in-

[11] *Munro T.* Les arts et leurs relations mutuelles.— Paris, 1954.— P. 160.

terpretuoti kaip „muzikos filosofiją". Daugeliui romantikų muzika artima savo subjektyvizmo dvasia. Aukštindami muziką, jie matė joje adekvačią „tikrojo" meno egzistavimo formą. Remdamiesi pitagoriečių mokymu apie „sferų harmoniją" ir panmuzikalų kosmoso pobūdį, L. Tykas ir Novalis suvokė muziką ne tik kaip betarpišką Visatos harmonijos, bet ir kaip tikriausią „žmogaus" būties išraišką. Veikiamas romantizmo meno filosofijos, A. Šopenhaueris muziką interpretavo kaip paslaptingą pasaulinės valios balsą. Anot filosofo, ji susintetino visų kitų menų laimėjimus. „Jeigu rastume visišką teisingą, absoliutų ir detaliausią muzikos paaiškinimą,— teigė jis,— jeigu pavyktų detaliai atkurti jos raišką sąvokomis, tai turėtume tikrą pasaulio vaizdą, kuris būtų tikroji filosofija" [12].

Vadinasi, A. Šopenhauerio meno filosofijoje muzika prilygsta filosofijai ir yra „tobulas" metafizinės pasaulio esmės pažinimo instrumentas. Muzikos iškėlimas į tokias aukštumas ir reikalavimas, kad visi menai lygiuotųsi į ją, paliko ženklų pėdsaką vėlyvesnėje meno filosofijoje ir meno praktikoje. Šis šūkis atgimė XX a. pradžioje, siekiant pagrįsti modernistinio meno subjektyvumą. Pažymėtina, kad prancūzų filosofas A. Fakonė jau 1913 m. pasirodžiusioje monografijoje, kurioje analizuojama A. Šopenhauerio meno filosofija, jautriai užfiksavo šios tezės padarinius [13].

Svarbų vaidmenį vėlyvesnės meno filosofijos, ypač modernistinio meno raidoje, suvaidino A. Šopenhauerio mokymas apie genijų ir meninės kūrybos procesą. Visą žmonijos kultūrą filosofas vertino kaip dvasios genijaus veiklos rezultatą. Kaip F. Šlėgelio, Novalio, Žano Polio, F. Šelingo, taip ir A. Šopenhauerio meno filosofijoje genijaus koncepcijai priklauso svarbi vieta.

A. Šopenhauerio vaizduotės sukurtame iracionaliame pasaulyje genijai, iškilę virš masių, įgauna metafizinę prasmę. Jų misija — suteikti žmogui trumpalaikį laimės ir gyvenimo prasmės jausmą. Genijaus būtyje, kiek tai įmanoma pesimistinėje A. Šopenhauerio koncepcijoje, savotišką pateisinimą įgauna „kančiose ir beprasmybėje paskendęs pasaulis". Menininkas genijus — tai tarsi būties

[12] *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление.— Т. 1.— С. 273—274.

[13] *Fauconlet A.* L'esthetique de Schopenhauer.— Paris, 1913.— P. 162.

žaizdų gydytojas, kuris savo nemirtingais kūriniais padeda juos suvokiantiems žmonėms iš asmenybės virsti „amžinuoju subjektu".

Savo koncepcijoje A. Šopenhaueris įteisino jau romantikų propaguotą genijaus priešpriešą paprastam žmogui ir iškėlė jį į nepaprastas aukštumas. Eilinis žmogus, anot filosofo, nors ir mato jį supančio pasaulio daiktus, reiškinius, tačiau, pasimetęs gyvenimo sukūryje, nesugeba suvokti jų svarbiausios esmės. Jo intelektas yra nuolatinis valios vergas. Jis susirūpinęs tik nauda. Tuo tarpu genijus savo intelektu sugeba išsivaduoti iš „valios" įtakos, atsiriboti nuo naudos ir išvysti „tikrąją" pasaulio esmę. Taigi, nepripažindamas išorinės veiklos formų, genialumas, A. Šopenhauerio nuomone, sukelia neišvengiamą menininko konfrontaciją su vyraujančiomis visuomenėje politinėmis bei ideologinėmis normomis.

Kalbėdamas apie genijaus ir masių poliarizaciją, A. Šopenhaueris teigė, jog pasaulyje egzistuoja ir tokie talentingi žmonės, kurie, nors ir ne genijai, yra kupini genijaus nuotaikos. Tai talentai, kurie visuomet gimsta laiku, gerai žino savo poreikius ir jaučia epochos dvasią. Kurdami tai, kas neišeina už jų epochos ribų, jie nesunkiai susilaukia oficialaus pripažinimo, materialinės gerovės, bet jų kūryba greit netenka aktualumo.

A. Šopenhauerio koncepcijoje tarp genijaus ir jį supančios aplinkos niekados negali būti prasmingo kontakto, nes genijus savo kūryboje ir veikloje vadovaujasi visiškai kitais principais, negu dauguma žmonių, gyvenančių pagal valios diktuojamus įstatymus. Išskirdamas genijų iš epochos socialinio konteksto, filosofas kategoriškai neigia genijaus kontakto su jį supančiu pasauliu galimybę, tarsi matytų šiame „kontakte" pavojų jo „išskirtinumui". Taigi A. Šopenhauerio koncepcijoje keičiasi tas harmoningas santykis tarp talento ir genijaus, kuris vyravo I. Kanto meno filosofijoje. Pastarojo veikaluose šios kategorijos buvo organiškai įjungtos į vientisą organizmą. A. Šopenhaueris gi, paskelbęs genijų „metafiziniu pasaulio branduoliu", griauna šį I. Kanto nutiestą tiltą tarp genijaus ir talento, kartu visapusiškai plėtodamas elitarinius motyvus.

A. Šopenhauerio genijaus koncepcija tiesiogiai siejasi su mokymu apie meninės kūrybos procesą. Menas, filosofo įsitikinimu, gimsta iš nevaldomų žmogaus ins-

tinktų, kurių užuomazgas galime pastebėti nesąmoningame vaikų arba sergančių psichinėmis ligomis žmonių elgesyje. Psichologijos požiūriu toks aktyvus smegenų veiklos pasireiškimas, A. Šopenhauerio žodžiais tariant, gali būti interpretuojamas kaip „monstris per excessum", t. y. kaip tam tikra išsigimimo ar psichinės anomalijos forma. Ten, kur hipertrofuota intelekto jėga pasireiškia taip galingai, kad sugeba sukurti aiškų ir objektyvų išorinio pasaulio vaizdą, prieštaraujantį nepaklusnios valios tikslams, ten jau egzistuoja to nenormalumo užuomazgos, kurios įjungiamos į genialumo sąvoką [14]. Vadinasi, analogijos su vaikų psichika filosofo daugiau nebepatenkina, ir jis žengia toliau romantikų nužymėta kryptimi, mėgindamas rasti naujas sąsajas tarp genijaus „unikalumo" ir psichinių anomalijų.

Kaip žinome, jau romantikai beprotybę laikė meninės kūrybos šaltiniu. Beprotybės išaukštinimas romantikų veikaluose visų pirma išreiškė begalinę žmogaus kančią bei kraštutinį „sąmonės skilimą" (E. Hofmanas, F. Helderlynas) ir buvo sąlygojamas jų eskapizmo, t. y. bėgimo nuo realaus pasaulio prieštaravimų į idealizuotą dvasinį pasaulį (Dž. Baironas, Ž. Nervalis). Pritardamas romantikų požiūriui, A. Šopenhaueris mėgino aiškinti genijų kaip nukrypimą nuo normos, kaip savotišką paradoksą ar gamtos klaidą. Jo nuomone, genijus visa savo veikla ir poelgiais panašus į psichinį ligonį, nes tiek vienas, tiek kitas yra netekę įprastinių socialinių ryšių, tai tarsi ateiviai iš kitos planetos. Jie yra ypatingai jautrūs, aštriau suvokia pasaulį. „Tarp genialumo ir beprotybės,— yra pareiškęs filosofas,— egzistuoja tokia riba, kur jie artėja ir netgi pereina vienas į kitą" [15]. Ši tezė padėjo atsirasti psichopatologinėms koncepcijoms (Č. Lambrozas, M. Nordau). Jų šalininkai, iškreiptai suvokdami meninės kūrybos prigimtį, genialumą aiškino kaip maniakiškumo, šizofrenijos ir kitas psichinės patologijos formas.

Gvildendamas meninės kūrybos problemas, A. Šopenhaueris linko į intuityvizmą. Jis teigė, jog racionaliu protu galima pažinti tik „paviršutiniškus" mus supančio pasaulio santykius. Tačiau toks pasaulio pažinimo būdas svetimas genijui, siekiančiam parodyti tikrąją daiktų es-

[14] *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление.— М., 1901.— Т. 2.— С. 460.

[15] *Шопенгауэр А.* Полное собрание сочинений.— Т. 3.— С. 196.

mę intuicijos dėka. Taip A. Šopenhauerio meno filosofijoje teoriškai grindžiamas atsisakymas realistinio pasaulio atspindėjimo, nuvertinamas racionalaus proto vaidmuo ir plėtojama teorija apie paslaptingą menininko intuicijos galią. Šis mokymas apie meninę intuiciją artimai susijęs su ankstesnėmis tiesioginio (intuityvaus) pažinimo koncepcijomis.

Racionalistinio R. Dekarto mokymo apie „intelektinę intuiciją" („intuitus mentis") esmė yra ta, kad intelektas — tai absoliutus mus supančio pasaulio pažinimo šaltinis. Vėliau šį racionalizmui būdingą pažintinį optimizmą iš pagrindų išklibino I. Kantas. Neneigdamas tiesioginio (arba intuityvaus) pažinimo galimybės, jis įrodinėjo, kad pažinimas įmanomas ne kaip intelektinė, o tik kaip jutiminė intuicija. Taigi, pabrėždamas jausminį intuicijos pobūdį, I. Kantas kartu susiaurino pažinimą, nes apsiribojo tik reiškinių sfera ir atsisakė „intelektinės intuicijos". Jam svetimas romantikų požiūris į genijaus intuiciją kaip didžiausią pažintinės mąstymo jėgos išraišką.

F. Šelingas savo intelektinės intuicijos koncepcijoje atsisakė I. Kantui būdingo empirizmo ir rėmėsi romantikų išaukštinta genialia intuicija. Interpretuodamas menininko intuiciją kaip „dialektinę sąmoningo ir nesąmoningo prado tapatybę", jis laiko ją aukščiausia dialektine intelekto raidos pakopa. Požiūris į intuiciją kaip iracionalų, alogišką reiškinį F. Šelingui svetimas. Savo intelektinės intuicijos koncepcijoje jis pripažįsta intelektinės veiklos prioritetą.

Nors A. Šopenhaueris ir ironizavo F. Šelingo intelektinę intuicijos teoriją, nurodydamas, jog „interpretuoti protą kaip tiesioginį pažinimą,— grubus melas", tačiau savo meninės intuicijos koncepcijoje sekė juo. A. Šopenhaueris išskyrė dvi pagrindines pažinimo formas: 1) *reflektyvią* ir 2) *intuityvią*. Pirmoji yra sąlygiška ir neišvengiamai remiasi protu, o antroji tiesiogiai intuicija. Intuityvus pažinimas čia vertinamas kaip aukščiausias ir „absoliutus" pažintinės veiklos būdas. Kitaip negu pokantinė vokiečių klasikinio idealizmo meno filosofija (F. Šelingas, G. Hėgelis), kurį iškelia viršjuslinį protą (Vernunft), sugebantį atlikti sudėtingus dialektinius minties šuolius, A. Šopenhaueris savo meninės intuicijos koncepcijoje sutelkė dėmesį į žmogaus intelektą (Verstand). Meninės intuicijos reikšmė čia siejama ne su abstrakčiomis proto idėjomis, o konkrečiu unikalios asmenybės (genijaus) in-

telektu. Geniali asmenybė aiškinama kaip „intelekto perteklius", galintis meniniais vaizdais parodyti, kas yra gyvenimas ir kur yra jo esmė. Čia intuicijos teorijai trūksta nuoseklumo, ir A. Šopenhaueris nepajėgia išspręsti prieštaravimo, kylančio tarp viršjuslinio platoniškojo idėjų pasaulio ir tos meninės idėjos, kuri įkūnijama konkrečiame vaizdinyje.

V. F. Asmusas, monografijos „Intuicijos problema filosofijoje ir matematikoje" autorius, yra teisus, sakydamas, jog Šopenhaueris intuiciją vertina ne kaip „mistinį", priešingą intelektualiam pažinimo būdui, o kaip ypatingą, tiesioginį, bet intelektinį pažinimą. „Mintis apie intelektinį intuicijos pobūdį,— rašė V. F. Asmusas,— tai vienas iš svarbiausių A. Šopenhauerio pažinimo teorijos principų" [16]. Kita vertus, aprašinėjant konkrečias genijaus intuicijos raiškos formas, neretai A. Šopenhauerio meno filosofijoje vėl atgimsta iracionalūs motyvai. Šie filosofo svyravimai atspindi nuolatinę racionalistinių ir voliuntaristinių tendencijų kovą. Suslaptindamas intuicijos reikšmę, A. Šopenhaueris nenori pripažinti, kad menininko sugebėjimas greitai įveikti atotrūkį tarp nesąmoningo ir sąmoningo turi visiškai realų pagrindą sudėtinguose žmogaus jutimo organų bei psichikos mechanizmuose.

Intuityvaus prado išaukštinimas A. Šopenhauerio veikaluose siejasi su tuo, kad pervertinamas fiziologinių instinktų ir nesąmoningos žmogaus psichikos vaidmuo. Genialiam menininkui, jo nuomone, būdinga galinga biologinė energija, aistringas temperamentas. Vertinant tokiu požiūriu, meninė kūryba yra fiziologinių reiškinių analogas. Menininko instinktai ir temperamentas čia yra svarbiausi meninės kūrybos motyvai, nuo jų priklauso gimstančio meno kūrinio bendra kryptis, o tik vėliau įsijungęs intelektas formuoja bei koreguoja atskiras kūrinio detales.

Devalvuodamas racionalaus mąstymo ir abstrakčių sąvokų vaidmenį kūryboje, A. Šopenhaueris teigė, jog genialiu gali būti laikomas tik visiškai spontaniškas be jokių minčių meno kūrinys. Aukščiausioje kūrybinio proceso stadijoje sąvokos praranda bet kokią reikšmę, nes „kompozitorius (t. y. menininkas kilniausia šio žodžio prasme.— *A. A.*) atskleidžia vidinę pasaulio esmę tokia kal-

[16] *Асмус В. Ф.* Проблема интуиции в философии и математике.— М., 1965.— С. 113.

ba, kurios jo protas nesupranta, kaip kad somnambulas magnetizmo būsenoje įžvelgia daiktuose tai, apie ką nemiegodamas neturi *jokio supratimo*" [17]. Tokie kūriniai įkūnija laisvą genijaus kūrybinio įkvėpimo polėkį. Geriausiais A. Šopenhaueris laikė eskiziškus, principialiai neišsakytus kūrinius, gimusius kaip laisvos improvizacijos išdava. Taigi savo meninės kūrybos koncepcijoje A. Šopenhaueris gvildeno ir svarbią „non-finito", arba meninio kūrinio neužbaigtumo, problemą. Čia jo idėjos artimai siejasi su orientalistine ir nūdiene meno filosofija.

Pažymėtina, kad A. Šopenhaueris buvo vienas iš pirmųjų Vakarų Europos mąstytojų, kurie ryžtingai atsisakė tradicinio europocentrizmo ir kėlė Rytų bei Vakarų kultūrinio dialogo būtinumą. Jo pasaulėžiūra formavosi veikiama senovės indų filosofijos. Todėl nenuostabu, kad tarp jo meno filosofijos ir čan, dzen, daosizmo yra daug bendro. A. Šopenhauerio meno filosofijoje, kaip ir minėtose kryptyse, linkstama į filosofinio ir meninio mąstymo sintezę, pabrėžiama estetinių ir etinių klausimų, individualios valios stiprinimo svarba, pasaulis traktuojamas kaip kančios buveinė, skelbiamas to pasaulio „nerealumas". Šopenhaueriškas „valios" principas savo esme artimas orientalistiniam „dao".

A. Šopenhauerio iracionalizmas priešpriešina savo žmogaus būties sampratą europiniam racionalizmui, o daosizmas bei čan (dzen) nuolatos polemizuoja su racionalistinėmis konfucijietiškomis normomis. Iš čia išplaukia tikrovės ignoravimas, ypatingas dėmesys žmogaus vidiniams išgyvenimams, introspekcijai, intymiausių jausmų, nuotaikų pokyčiams, ieškojimas atsakymo į sudėtingus „neišmatuojamos" kaip ir būtis asmenybės būties klausimus. Artimas taip pat „išperkamosios" meno paskirties supratimas, intuicijos kaip tobuliausio pažinimo instrumento išaukštinimas, mėginimas įteisinti vaizdinio pasaulio pažinimo nepriklausomumą nuo loginio. Meninės kūrybos subjekto koncepcijose ženkli asmeninė orientacija, vienatvės poetizavimas. Ryškus meninės sąmonės bėgimo nuo išorinio pasaulio šurmulio į grynosios kontempliacijos sferą motyvas.

Itin daug bendrumų išryškėja lyginant meninės kūrybos eigos traktavimą. Čia mes susiduriame su artimomis genijaus (tik Rytų teorijose, silpnesni elitariniai

[17] *Шопенгауэр А.* О сущности музыки.— Пг.— М., 1919.— С. 8.

motyvai) ir „non-finito" koncepcijomis, artimais meninės kūrybos akto aprašymais. Abiejose tendencijose grožio esmė pasiekiama, „atskleidus paslaptingą Majos šydą", t. y. įsiskverbus į „atsitiktinį" fenomenų pasaulį ir intuityviai pasiekus būties esmę. Meninės kūrybos eigoje lemiamas vaidmuo tenka nesąmoningai veiklai, kai vidinė menininko intuicija pasireiškia visiškai spontaniškai. Menininkas yra suvokiamas kaip tiesioginis „pasaulinės valios" (A. Šopenhaueris) arba „dao" (daosizmas, čan, dzen) transliatorius. Menininko kūrybinio akto aprašyme pabrėžiama dvasinio praregėjimo reikšmė. Tačiau Rytų kryptyse nepalyginamai labiau suvokiama dialektika, išplaukianti iš „I czino" („Permainų knygos").

Pažymėtina, kad netgi A. Šopenhauerio koncepcija užsibaigia iš Rytų filosofijos paimtais pesimistiniais motyvais. Meno paskirtis,— skelbia filosofas,— kurti tokią „estetinę iliuziją", kuri išlaisvintų žmogų iš „valios gyventi" vergijos. Tačiau pasaulyje, kuriame viešpatauja akla iracionali valia, neišvengiamai gimsta blogis ir pasireiškia universali kančia. A. Šopenhauerio iracionalios valios metafizikoje netgi malonumas vertinamas kaip trumpalaikė visa aprėpiančios kančios pasireiškimo forma. Kadangi žmogiškoji kančia yra „amžina" ir „begalinė", tai ir meno kuriama „estetinė iliuzija" turi būti paneigta kaip ir pats gyvenimas. Vadinasi, žmogaus tobulumas pasireiškia ne aukštinant grožį, o paneigiant valią gyventi. Todėl aukščiausias etinis principas, A. Šopenhauerio nuomone, yra asketizmas ir „valios gyventi" paneigimas („nebūtis — geriau būties"). Šitai interpretuojama kaip „vienintelis reikšmingas laisvos valios sklaidos aktas" [18]. Taigi, perėmęs iš senovės indų filosofijos tris magistralines idėjas (kančios neišvengiamumo, susitaikymo su ja ir atsisakymo išorinio pasaulio beprasmiškumo), A. Šopenhaueris tarsi siekia filosofiškai įprasminti Horacijaus mintį „Beatus ille, qui procul negotiis" [19].

Taigi A. Šopenhaueris nuosekliai paneigia fundamentalų šviečiamosios filosofijos postulatą apie žmogaus būties harmoniškumą. Taip šopenhaueriškoji meno filosofija virsta nihilistine etika. Kadangi A. Šopenhauerio sukurtoje metafizinėje sistemoje pasaulio realumo pagrindas yra subjektas, tai, jam išnykus, „nebūtyje" ištirpsta

[18] *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление.— Т. 2.— С. 495.

[19] „Laimingas, kurs tolimas nuo pasaulio šurmulio".

ir visas mus supantis pasaulis. Šiuo pesimistiniu akordu ir užsibaigia A. Šopenhauerio metafizika, kurios idealu tampa savotiška budistinė „nirvana", tai yra visiškas subjekto paskendimas introspekcijoje ir atsisakymas „niekingo ir beprasmio išorinio pasaulio".

A. Šopenhauerio meno filosofijoje ryškus blaškymasis tarp gnoseologijos ir psichologijos, tarp meninio ir mokslinio pasaulio pažinimo, tarp intuicijos ir intelekto, tarp metafizinio viršjuslinio idėjų pasaulio ir konkrečios juslinės idėjos. Filosofas mechaniškai atskiria meną nuo subjektyvaus asmeninio prado (kurį aiškino kaip „nesubstancionalų") ir „tikrojo" meno sferai palieka tik metafizinės pasaulio esmės („objektyvių būties tikslų") pažinimą. Jis kviečia menininkus atsisakyti savo individualybės ir pavirsti bevaliais pažinimo subjektais. Sprendžiant meno ryšių su tikrove problemas, jam trūko nuoseklumo, nes čia pasireiškė vienas iš daugelio jo meno filosofijai būdingų prieštaravimų tarp meninės kontempliacijos teorijos ir asketiško kvietizmo (budizmo) idealo. Norėdamas būti nuoseklus, jis pasinaudojo filosofijoje neleistinu metodu — visiškai nemotyvuotai išvadavo kontempliaciją nuo bet kokių prieštaravimų.

Šioje meno filosofijoje išryškėjo ir daugelis specifiškų dekadentinių tendencijų. Jos visa jėga pasireiškė daug vėliau, nes tarp A. Šopenhauerio idėjų ir aktualių to meto meno poreikių yra didelis atotrūkis. Rašydamas apie žmogų, jis visą laiką akcentavo „tamsiąsias" jo psichikos puses. Toks sąmonės reikšmės nuvertinimas sudaro svarbiausią šopenhaueriškojo voliuntarizmo patosą. Vaizduodamas genijų kaip „metafizinio pasaulio branduolį", kuriame telpa visas mikrokosmosas, A. Šopenhaueris patenkino lėkštas menininkų ir prie jų prisiplakusių liumpen-inteligentijos atstovų ambicijas. Toks požiūris paskatino menininkus galvoti, kad jiems visai nebūtina gilintis į tikrovę, nes, pasinėrę į „neišmatuojamas, kaip ir pats pasaulis" savo sielos gelmes, jie pasieksią tikrąją būties esmę. Taip A. Šopenhauerio meno filosofija nukrypo prieš realistinį meną. Su jo vardu buvo siejama didėjanti pesimizmo ir voliuntarizmo įtaka. Skelbdamas neribotą fiziologinių instinktų galią, pervertindamas subjektyvių menininko savybių reikšmę meninėje kūryboje, A. Šopenhaueris pasitarnavo meninės sferos biologizavimui ir subjektyvizavimui.

Plėtodamas formalistines I. Kanto estetikos tendencijas, A. Šopenhaueris sumenkino turinio reikšmę mene. Jis atskyrė meninio kūrinio formą nuo materialaus jo pagrindo ir priartino ją prie abstrakčios idėjos. Taip atsirado mintis, kad „svarbiausia formos esmė suvokiama abstrakčiai ir intelektualiai" [20]. Ir pagaliau jis skelbė, kad būdingiausios genialaus kūrinio savybės yra „nesuinteresuotumas" ir „formos grožis". Ieškodamas meninės kūrybos ištakų dvasinėse anomalijose, fiziologiniuose instinktuose ir mistiniuose praregėjimuose, A. Šopenhaueris iškreipė tikrąją kūrybos esmę.

Pasižyminti aštria meninių fenomenų pajauta ir minties raiškumu A. Šopenhauerio meno filosofija darė įtaką tolesnei teorinės minties raidai. „Gyvenimo filosofijos" pradininkas F. Nyčė perėmė iš A. Šopenhauerio svarbiausią savo filosofijos kategoriją —„valią", kuri transformuojasi jo koncepcijoje į aktyvią „valią viešpatauti". A. Šopenhauerio meno filosofija darė įtaką intuityvizmo pradininkui A. Bergsonui, kuris iš jos pasiskolino esmines savo koncepcijos idėjas: mokymą apie intuiciją, „trukmę" („durée"), „gyvenimo polėkį" („elan vitale"), taip pat ir polinkį į alogizmą, rafinuotą antiintelektualizmą, filosofinių problemų estetizavimą ir psichologizavimą. Psichoanalitinės krypties atstovams buvo artima A. Šopenhauerio dėmesys fiziologijai, nesąmoningiems žmogaus psichikos aspektams, požiūris į seksualinius instinktus, kaip svarbiausią meninės kūrybos šaltinį. Iš A. Šopenhauerio idėjų išsirutuliojo psichoanalitinis mokymas apie „sublimaciją"— pozityvią instinktyvių jėgų apvaldymo formą, apie genialumo ir psichinės patologijos, meno ir sapnų ryšius. Egzistencializmo atstovai A. Šopenhauerio veikaluose rado egzistencinio mąstymo užuomazgas. Šis filosofas jiems buvo artimas gyvenimo prasmės ieškojimais, teze apie neįveikiamą žmogaus egzistencijos krizę, tragiškumo išaukštinimu, pesimistiniais būties apmąstymais „mirties" akivaizdoje ir pažangos neigimu.

A. Šopenhauerio idėjų įtakos pėdsakai taip pat aptinkami E. Huserlio fenomenologijoje, J. Burkharto kultūrologijoje, I. Teno ir M. Giujo sociologinėse koncepcijose, K. Fydlerio ir A. Ryglio „meno imanentiškumo" teorijose.

---

[20] *Шопенгауэр А.* Собрание сочинений.— М., 1970.— Вып. 14.— С. 744.

Didelį poveikį A. Šopenhauerio meno filosofija turėjo XIX a. antrosios pusės ir XX a. pradžios literatūrai bei vaizduojamajai dailei. Be vokiečių kalba kalbančių šalių, ši filosofija rado itin platų atgarsį tarp Prancūzijos menininkų. Filosofo populiarumą šioje šalyje galima paaiškinti būdingu stiliaus elegantiškumu, sugebėjimu aiškia ir visiems prieinama forma gvildenti aktualias žmogaus būties ir kūrybos problemas. Puikus žodžio meistras, mėgstantis moralizuoti, jis organiškai pritapo prie prancūzų egzistencialinės pakraipos moralistų (B. Paskalis, M. Montenis, M. Men de Biranas). Kita vertus, A. Šopenhauerio estetizmas, minties raiškumas, kupina intuityvizmo bei ironijos idėjų dėstymo maniera, vaizdingumas ir pabrėžtinai intymus asmeninis filosofavimo stilius asociavosi su darnia psichologine seka, netgi prieštaringiausioms jo idėjoms kėlė išbaigtumo ir nuoseklumo iliuziją.

XIX a. antrosios pusės natūralistinės ir realistinės pakraipos prancūzų rašytojai (E. Zolia, G. de Mopasanas, G. Floberas, T. Gotjė, broliai Gonkūrai) žavėjosi A. Šopenhauerio meno filosofijos artimumu žmogaus būties klausimams, vienatvės aukštinimu, fiziologinių instinktų „apnuoginimu", intuityvaus meninio pažinimo prioriteto skelbimu, racionalaus proto argumentų ir nusistovėjusių tiesų bei autoritetų neigimu. Simbolistai, linkstantys į mistinį paslaptingumą, neįžvelgiamų būties gelmių ieškojimus, šioje meno filosofijoje rado daug jiems artimų idėjų. Žymus šio judėjimo teoretikas R. de Gurmonas knygoje „Literatūrinės kelionės" konstatavo, kad jo kartos prancūzų rašytojai filosofinio išsilavinimo sėmėsi iš A. Šopenhauerio veikalų [21]. J. Hiusmansas A. Šopenhauerio veikaluose rado savo intymiausių minčių atgarsį [22]. Š. Bodlerui, P. Verlenui ir jų bendražygiams artimas tragiškas A. Šopenhauerio pesimizmas, misticizmas, „grynojo meno" aukštinimas.

Tačiau ypač didelio populiarumo A. Šopenhauerio meno filosofija susilaukė XX a. pradžioje tarp avangardistinės pakraipos rašytojų, dailininkų ir muzikantų. Vieni jame matė didį žodžio meistrą, „pasižymintį neregėtu vokiečių filosofijoje stiliaus elegantiškumu, tikslumu, aistringumu, klasikiniu grynumu" (T. Manas), kurį „būtina

[21] *R. de Gourmont.* Promenades literaires // Mercure de France.— Paris, 1920.— P. 71.

[22] *Huysmans J. K.* A rebours.— Paris, 1955.— P. 118.

skaityti vien dėl jo literatūrinio stiliaus" (F. Kafka), kiti —„tamsiųjų žmogaus asmenybės pusių bei paslėptų poelgio motyvų mechanizmų atskleidėją" (S. Cveigas). A. Židui imponavo A. Šopenhauerio individualizmas, žmogaus būties klausimų svarbos iškėlimas[23]. M. Prustui jis buvo artimas užslėptų reiškinių esmės ieškojimu, intuicijos ir išgrynintų prisiminimų aukštinimu.

Įvairių modernistinės pakraipos krypčių lyderiai: V. Kandinskis, A. Šionbergas, A. Bergas, A. fon Vebernas, F. Kupka, P. Klėjus, F. Markas, A. Kubinas, Dž. Kirikas, siekiantys teoriškai pagrįsti savo poetiką ir meninę praktiką, A. Šopenhauerio meno filosofijoje rado daug artimų idėjų. Modernizmas iš šio filosofo perėmė pasaulėžiūros tragizmą, voliuntarizmą, elitarizmą, instinktų ir pasąmonės aukštinimą, tikrovės reikšmės ignoravimą, siekimą atskleisti metafizinę pasaulio esmę, meninės formos suabsoliutinimą.

[23] *Gide A.* Journal 1939—1949 et Souvenirs.— Pleade.— Paris, 1985.— P. 534—535.

# III. Metodologinių ieškojimų metas

## VOKIEČIŲ KLASIKINIO IDEALIZMO MENO FILOSOFIJOS IDĖJŲ NYKIMAS IR NAUJŲ METODOLOGINIŲ ORIENTACIJŲ FORMAVIMASIS

Nepasitenkinimas spekuliatyvaus mąstymo principais sukėlė dvejopą reakciją į vokiečių klasikinio idealizmo meno filosofiją. Pirmoji, marksistinė, atsisakė metafizikos, bet perėmė ir išplėtojo I. Kanto, F. Šelingo, G. Hėgelio dialektiką ir istorizmą. Marksizmas galėjo duoti meno filosofijai rimtą metodologinį pagrindą, bet daugelis marksizmo klasikų iškeltų idėjų XIX a. viduryje buvo mažai žinomos. (K. Markso ir F. Engelso idėjų svarba išryškėjo tik trečiajame XX a. dešimtmetyje, kai buvo pradėta sisteminti ir spausdinti daugelis anksčiau nežinomų laiškų ir rankraščių.)

Todėl neatsitiktinai pohėgelinėje epochoje ėmė vyrauti antroji, negatyvi reakcija į „estetiką iš viršaus", įvairiausios jos apraiškos siekė pakeisti susikompromitavusias metafizines konstrukcijas („aš", „tapatybės principas", „absoliučioji dvasia") pozityviu faktų rinkimu, jų aprašymu, sisteminimu, struktūrinių ir formaliųjų meno principų tyrimu, stengėsi mokslą apie meną paversti pozityviu tiksliuoju mokslu, kuriame neliktų vietos miglotiems skonio vertinimams. Šis noras išsivaduoti iš metafiziško mąstymo priespaudos ir mėginimas mokslą apie meną susieti su empiriniais, paremtais stebėjimu, eksperimentu, faktų tyrinėjimais, atspindi pozityvistinę epochos dvasią. Tačiau pohėgelinėje meno filosofijoje, be dominuojančios pozityvistinės orientacijos į konkrečių meno faktų analizę, būtina išskirti dar vieną svarbią tendenciją — gvildenti istorinės meno raidos problemas. Daugelis mokslininkų vėl ima domėtis meninių stilių teorija, o meno filosofija nepastebimai transformuojasi į meno istorijos filosofiją. Tam turėjo įtakos J. J. Vinkelmano idėjos ir vėlesnės F. Šelingo ir G. Hėgelio istorinių meno raidos formų koncepcijos.

Taip prasidėjo naujas meno filosofijos raidos etapas, susijęs su vokiečių klasikinio idealizmo idėjų nykimu ir naujų meno filosofijos metodologinių orientacijų formavimusi. Iš jų reikia išskirti įtakingas pozityvistines, sociologines, formalistines, psichologines ir intuityvistines tendencijas. Gilėjantį mokslo apie meną metodologinį pliuralizmą sąlygojo bendras teorinio meno filosofijos lygio pohėgelinėje epochoje smukimas. Kita vertus, intensyvėjantys meniniai procesai skatino teorinės minties plėtotę. Šie dialektiškai prieštaringi veiksniai suaktualino metodologinės orientacijos problemas.

Vienas iš žymiausių XIX a. antrosios pusės istorinės meno filosofijos pakraipos grindėjų buvo šveicarų kultūrologas ir meno teoretikas Jokūbas Burkhartas (1818—1897). Nors praslinko jau daugiau negu šimtas metų, kai dienos šviesą išvydo svarbiausi jo veikalai, o mokslas apie meną nužengė toli į priekį, daugelis šio mąstytojo idėjų aktualios iki šiolei. Jo veikaluose išreikštas nepasitikėjimas spekuliatyviu požiūriu į meną, pastebimos pozityvistinės (istoriografinės aprašomosios) ir kultūrologinės metodologijos užuomazgos.

J. Burkhartas mokėsi Berlyno universitete, kur vyravo G. Hėgelio ir F. Šelingo idėjos, tačiau jo nežavėjo hėgeliškoji filosofija, o F. Šelingo paskaitas, kurių klausė, laikė „pasibaisėtinomis". Jam imponavo stiprėjančios pozityvistinės filosofijos idėjos ir šopenhaueriškas individualizmas. J. Burkhartas griežtai kritikavo tuos mokslininkus, kurie abstrakčiai kalba apie meną, ignoruoja realų meno raidos procesą, konkretaus meno kūrinio ypatumus. Šie jo kaltinimai, kaip teisingai yra pažymėjęs B. Kročė, turi realų pagrindą. Jie nukreipti prieš metafizinės, „estetikos iš viršaus" savivališkumą ir padeda atlikti meno tyrinėjimus neatitrūkstant nuo konkrečių meno reiškinių [1]. Tačiau J. Burkhartui nepavyko iki galo įveikti savo pirmtakų metodologijos nenuoseklumo, pašalinti svarbiausių ankstesnės meno filosofijos trūkumų.

Prie meno filosofijos problematikos tyrinėjimo J. Burkhartas atėjo susižavėjęs visuotine istorija ir kultūrologija, savo veikaluose jis daug dėmesio skyrė istoriniams ir kultūrologiniams meno filosofijos aspektams, nes meno raidos istoriją laikė sudėtine kultūros ir civi-

[1] *Croce B.* L'historiographie sans probleme historique: Ranke et Burckhardt // Revue metaphysique et morale.— 1938.— Nr. 45.— P. 86.

lizacijos istorijos dalimi. Visuomenės raidoje jis išskyrė tris glaudžiai susijusius veiksnius: valstybę, religiją ir kultūrą. Valstybė ir religija, įkūnydamos metafizinius ir politinius žmonių idealus, anot J. Burkharto, yra stabilių visuomenės jėgų saugotojos. Trečiasis veiksnys — kultūra, kaip „lanksčiausia ir dinamiškiausia žmogaus veiklos sfera, turi spontanišką pradą". Kultūros sferai J. Burkhartas priskyrė naują triadą: materialines vertybes, techniką ir meną[2]. Menas — toji kultūros dalis, kuri geriausiai atspindi dvasinį žmogaus pasaulį. Todėl ir meno išsivystymo lygis J. Burkharto koncepcijoje yra svarbiausias kultūros lygio kriterijus.

Pradedant kultūrine-istorine J. Burkharto koncepcija, Vakarų Europos moksle apie meną ima ryškėti atsisakymas aktualaus meninio proceso uždavinių gvildenimo ir linkimas į retrospektyvinį istorinį meno raidos dėsningumų pažinimą. Atskirų praeities kultūros ir meno raidos etapų analizė virto netiesiogine XIX a. antrosios pusės kultūros kritika. J. Burkhartas priešpriešina to meto meninei kultūrai didingus antikos ir Renesanso epochos meno kūrinius, įžvelgdamas juose ieškomą idealą. Šie didingi praeities meninės kultūros etapai jam yra kaip įstabaus grožio oazės to meto Vakarų kultūros fone. Jam atrodo, jog „praeities" meninė kultūra ne tik įkūnija kažką „amžina", „didingą", bet ir tampa bedvasio jo laikmečio meno antipodu.

Vienas iš svarbiausių J. Burkharto nuopelnų — požiūris į meną, kaip į savarankišką dvasinės kultūros sferą. Jis stengėsi teoriškai pagrįsti meno autonomiją ekonominių, socialinių ir politinių reiškinių požiūriu, tyrinėti meno kūrinį tik dėl jo paties. Šis mokslo apie meną objekto apribojimas vien menine problematika ir nulėmė J. Burkharto vietą meno filosofijos istorijoje. Jis atsisakė tradicinio meno tyrinėjimo, kai pažinimo aspektu tampa atskirų menininkų, mokyklų, krypčių laimėjimai, ir sutelkė dėmesį į konkrečias meno raidos problemas, į skirtumus, esančius tarp atskirų meno rūšių bei stilių.

J. Burkharto veikaluose „stilius" suvokiamas kaip vienas esmingiausių meno parametrų visose jo raiškos formose. Todėl meno raidos istorija virsta stilių raidos istorija. Meninį stilių J. Burkhartas kildino iš būtinybės menininkui išreikšti save meninių vaizdinių pagalba. Su-

[2] *Burckhardt J.* Gesamtausgabe.— Leipzig, 1929.— Bd. 7.— S. 7.

prasdamas, kad stilius atspindi realų kultūros sluoksnį, mokslininkas stengėsi jį panaudoti tyrinėjamos epochos svarbiausiems bruožams pažinti. Kitaip negu daugelis pirmtakų, gvildendamas stilistinius konkrečios epochos bruožus, jis nelaikė šių bruožų universaliais, būdingais visai epochai, o mėgino išryškinti kiekvienos meno rūšies, kiekvieno meno raidos etapo stilistinius ypatumus. Iš stambių epochinių stilių jis išskyrė daugybę smulkesnių stilių, skirtingai atspindinčių epochos charakterį.

Apibūdindamas stilių raidos varomąsias jėgas, J. Burkhartas rėmėsi šopenhaueriškuoju individualizmu. Jis suabsoliutino genialios asmenybės vaidmenį, o stilių kaitą interpretavo kaip genialios sąmonės ekspansiją į meno sferą. Vieną kartą sukurtos stilistinės formos egzistuoja tol, kol kitas genijus, jas atmetęs, įteisina naujas. Todėl nuosekli meninių stilių raida tarsi nutrūksta ir įgauna naują kryptį. Stilius čia suvokiamas daugiausia kaip kūrybinės menininko asmenybės saviraiškos rezultatas, o socialinio stilių sąlygotumo problema tampa antraeilė. Tačiau greta svarbiausios individualistinės stiliaus interpretacijos, J. Burkharto veikaluose ryškėja mintis apie materialių kultūros veiksnių įtaką meno stilių raidai. Tai viena iš svarbiausių burkhartiškosios stilių teorijos tezių. Kai kultūrinis-istorinis meno tyrinėjimo metodas papildomas stilistinių elementų analize, jis virsta labai efektyviu meninių reiškinių pažinimo metodu. Brandūs J. Burkharto veikalai buvo vertingas indėlis į meno filosofijos bei menotyros metodologiją ir sustiprino meno istorijos autoritetą. XIX a. antrojoje pusėje meno istorija galų gale įgauna statusą pilnateisio mokslo su savo specifiniu tyrinėjimo objektu, struktūra, uždaviniais ir metodologija.

J. Burkharto idėjų svarba tolesnei meną tyrinėjančių mokslų plėtotei — nevienareikšmė. Jo veikaluose nemaža prieštaravimų, klaidų, kurios išryškėjo vėlesnėje teorinės minties raidoje. Mąstytojo tyrinėjimams neretai stinga vieningų metodologinių principų bei vertinimo kriterijų. Jo geriausiems veikalams, kaip taikliai pastebėjo L. Venturis, „būdingas estetinio dilетantizmo ir meno reiškinių gilaus pajautimo derinys" [3].

Bene ryškiausia J. Burkharto antinomija, kurios jis nesugebėjo įveikti, glūdi tame, kad jis priešpriešino me-

[3] *Venturi L.* Historie de la critique d'art.— Paris, 1968.— P. 221.

nininką ir civilizaciją, pervertino asmenybės vaidmenį, laikė ją svarbiausiu kultūros ir istorijos varikliu. Nors J. Burkhartas laiko menininką vieninteliu istorijos „kūrėju", tačiau, analizuodamas meno raidos procesą, žanrų bei stilių kaitą, tarytum užmiršta dievinamą asmenybę ir konstruoja anoniminę „meno istoriją be vardų". Tokį požiūrį vėliau savo koncepcijoje plėtojo A. Ryglis ir H. Velflynas.

Nors J. Burkhartas buvo patyręs istorikas, bet ištisus meno raidos etapus ir atskirus meno kūrinius analizavo kaip kažką užbaigta. Jis beveik netyrinėjo meno istorinio vystymosi ir tai yra rimčiausias jo veikalų metodologinis trūkumas. Kita mąstytojo metodologijos silpnoji pusė — tai abstraktus formalizmas. Jis operuoja daugybe abstrakcijų, neapibrėždamas jų turinio. Viena iš gyvybingiausių — „erdvinio stiliaus" sąvoka, kurią jis priešpriešina kitai — „plastinio konstruktyvaus" stiliaus kategorijai. Pastaroji ypač buvo populiari tarp „pure visibilite" teorijos šalininkų (K. Fydleris, H. fon Marė, A. Hildebrandas). Šis polinkis manipuliuoti abstrakčiomis sąvokomis neigiamai veikė teorines J. Burkharto konstrukcijas, nes formalūs elementai neretai užgoždavo turininguosius aspektus ir griovė jo sistemingas teorines konstrukcijas.

Sociologinės metodologijos principus gvildeno populiarus kultūrinės istorinės mokyklos atstovas, prancūzų meno teoretikas Hipolitas Tenas (1828—1893). Jo požiūrį į meną formavo O. Konto pozityvizmas, vokiečių idealizmas (F. Šelingas, G. Hėgelis, A. Šopenhaueris) ir prancūzų švietėjai. Tai buvo vienas iš pirmųjų prancūzų meno teoretikų, kurie nuosekliai gynė meninės kūrybos visuomeninį sąlygotumą.

Pagrindiniame savo veikale „Meno filosofija" H. Tenas stengėsi atsiskirti nuo metafizikos ir įtvirtino pozityvistinę sociologinę metodologiją, kurios tikslas — kelti konkrečius faktus, aiškinti bei teoriškai pagrįsti meno visuomeninio sąlygotumo idėjas. „Naujasis metodas, — rašė H. Tenas, — kuriuo pasiryžęs esu naudotis ir kuris pradeda skverbtis į visus dvasios mokslus, yra toks, jog žmogaus dvasios kūrinius, ypač meno kūrinius, reikia imti kaip tam tikrus reiškinius ir faktus, kurių charakteringus bruožus reikia nustatyti ir priežastis surasti. Štai

ir viskas. Taip suprantamas mokslas nei pasmerkia, nei atleidžia — jis tik konstatuoja ir aiškina" [4].

Svarbiausias meno filosofijos tikslas, teigė H. Tenas,— suvokti meno esmę plačiąja šio žodžio prasme ir pažinti konkretų meno kūrinį. Jis išskyrė du esminius pažinimo būdus: *mokslinį* ir *meninį*. Kitaip negu mokslininkai, operuojantys abstrakčiomis sąvokomis, menininkas tas pačias tiesas išreiškia meniniais vaizdiniais. Taigi tarp mokslo ir meno nėra principinio skirtumo. Šios dvi žmogaus veiklos sferos skiriasi tik savo forma, nes, anot H. Teno, „menininkas savo esme yra filosofas". Dėl pastarojo teiginio gali susidaryti klaidingas įspūdis, jog H. Tenas yra linkstančios į iracionalumą panestetinės meno filosofijos šalininkas. Tačiau taip nėra. Nors jį ir veikė kai kurios F. Šelingo ir A. Šopenhauerio idėjos (tai matyti iš ryškios jo meninės kūrybos sampratos), jo meno filosofijoje vyrauja XIX a. antrajai pusei būdingos pozityvistinės moksliškumo nuostatos. Meną jis laikė rimtu žmogaus ir jį supančio pasaulio tyrinėjimu, artimu savo skrupulingumu ir metodais mokslui. O meno kūrinio negalima vertinti tik kaip vaizduotės žaismo rezultato ar įkaitusioje galvoje kilusio kaprizo, nes tai yra tam tikrų papročių ir visuomeninės sąmonės lygio požymis.

H. Teno meno filosofijos esmė ir jos įtaka vėlesnei teorinės minties raidai išryškėjo moksliniko pateiktoje meno tyrinėjimo metodologijoje. Jo teorinių apmąstymų centre — *meno socialinio sąlygotumo idėja*. H. Tenas išplėtojo iš Ž. Diubo ir Š. Monteskjė perimtą „aplinkos" („milieu") sąvoką, įjungdamas į ją geografinius, klimatinius, rasinius, nacionalinius veiksnius, taip pat ir visuomenėje vyraujančius etinius ir estetinius idealus. „Pozityvų" meno pažinimą jis siejo su konkrečių meno faktų tyrinėjimu, jų kilmės nustatymu. Toks faktas yra kiekvienas meno kūrinys. Norėdami jį pažinti, meno teoretikai turi išsižadėti savo temperamento, polinkių, interesų ir pamėginti įsigilinti į kūrėjo jausmus, mintis, sielos būseną, iki smulkiausių detalių įsivaizduoti jo gyvenamą aplinką. H. Tenas čia palaiko O. Š. Sent-Bevo biografinį metodą, kuriuo remiantis menininko biografijos faktai derinami su socialiniais-istoriniais duomenimis, jo „intymaus pasaulio" psichologinių mechanizmų analize. Ta-

[4] *Taine H.* Meno filosofija.— Kaunas, 1938.— T. 1.— P. 12.

čiau H. Teno metodologijos esmė — ne psichologizmo įteisinimas, o visuomeninės meno prigimties teigimas.

H. Tenas meno kūrinį laiko tikrų socialinių ryšių sąveikos rezultatu. Todėl jo metodologijos išeities taškas yra teiginys, „kad meno kūrinys — tai ne kažkas atskira, o ieškojimas visumos, kuri jį sąlygoja ir kuri jį paaiškina" [5]. Konkretų meno kūrinį jis aiškina ne kaip izoliuotą reiškinį, o kaip organišką menininko kūrybos dalį, išsiskiriančią specifiniu stiliumi, koloritu, kompozicija, meninės išraiškos priemonių gimiringumu. Kadangi kiekvienas menininkas yra tam tikros mokyklos, krypties atstovas, vadinasi, egzistuoja ir kita dar platesnė visuma, kuri padeda meno tyrinėtojui pažinti meno kūrinį.

Nesitenkindamas šia antrąja visuma, H. Tenas žengė dar toliau. Meninę kryptį jis kvietė nagrinėti dar plačiau, atsižvelgus į konkrečios epochos kultūrą. Kiekvienas amžius turi vyraujančią meno raidos kryptį. Tarsi pratęsdamas Ž. Diubo ir J. V. Gėtės apmąstymus apie socialinį menininko kūrybos sąlygotumą, H. Tenas teigė, jog „talentai, kurie kitokia kryptimi stengiasi pasireikšti, rastų kelią užtvertą, viešosios opinijos spaudimas ir aplinkos papročiai nustelbia juos arba nukreipia kitu keliu ir jie vis tiek tepražysta tam tikru primestu jiems būdu" [6]. Šis Teno noras susieti meno raidos dėsningumus su epochai būdinga skirtingų „aplinkos" veiksnių įtaka yra neabejotinai pažangus. Tačiau šią įtaką jis dažniausiai vertina labai mechaniškai. Tai ypač ryšku jo istorinėje meno raidos formų koncepcijoje.

Europos civilizacijos istorijoje H. Tenas išskyrė keturis svarbiausius laikotarpius: 1) senovės graikų ir romėnų arba antikinės kultūros; 2) krikščioniškuosius feodalinius viduramžius; 3) XVII a. absoliutizmo įsigalėjimo epochą ir 4) šiuolaikinę industrinės demokratijos arba tiksliųjų mokslų viešpatavimo epochą. Kiekvienu laikotarpiu vyrauja tam tikra meno rūšis ar žanras.

Kiek kitaip negu dialektikas G. Hėgelis, H. Tenas meno pakilimą ir sunykimą siejo su bendra epochos dvasia ir papročiais. Tačiau jis perdaug paprastai traktavo meno raidos istoriją, laikė ją nuolat pasikartojančiu atskirų meno etapų „bangavimu", kai po meno „pakilimo" būtinai prasideda jo „nykimo" laikotarpis. Taigi savo

[5] Ten pat.— P. 3.
[6] Ten pat.— P. 51.

istorinių meno raidos formų koncepcijoje H. Tenas tarsi išsižada hegeliškosios dialektikos ir grįžta prie J. Vinkelmano epochos idėjų. Pavyzdžiui, jis laikė, kad senovės graikų kultūros ir meno klestėjimas tiesiogiai susijęs su politinėmis laisvėmis ir karine galia, o jų sunykimas — su Makedonijos užkariavimu. Analogiškas sąsajas jis randa gvildendamas viduramžių, olandų ir prancūzų meno raidos dėsningumus.

Nustatęs meno ir jį pagimdžiusios epochos ryšius, H. Tenas pereina prie „vyraujančio epochos tipo", kurį apibūdina kaip trijų veiksnių — *rasės, aplinkos* ir *momento* — poveikio rezultatą. Rasė — tai paveldėjimo keliu iš kartos į kartą perduodami tam tikri polinkiai ir savybės. Aplinka — geografinės, politinės bei socialinės sąlygos. Momentas — konkreti istorinė epocha. Veikiant proporcingų įtakų dėsniui, šie trys veiksniai formuoja kiekvienos epochos meninę sąmonę ir „vyraujantį epochos tipą", atitinkantį jos pobūdį. Senovės Graikijoje — tai nuogas grakštus jaunuolis, viduramžiais — egzaltuotas vienuolis ir įsimylėjęs riteris, XVII amžiuje — rafinuotas dvariškis, o H. Teno gyvenamuoju laikotarpiu — Faustas arba Verteris. Taigi H. Teno koncepcijoje menas *pasyviai atspindi* jau nusistovėjusius gyvenimo bruožus. Tai suteikia jo išvadoms fatališką atspalvį, nes niveliuoja kūrybinį menininko aktyvumą ir neleidžia pasireikšti jo nepakartojamai individualybei.

Kitas svarbus H. Teno koncepcijos trūkumas yra jam būdingas meno biologizavimas. Meno kūriniuose jis ieško paralelių su augalų ir gyvūnų pasauliu, remiasi botanikos ir zoologijos klasifikacijos principais. Jo manymu, menas ir visuomenė susiję kaip augalas ir dirva. Šios paralelės tarp meno raidos ir augalų pasaulio vystymosi dėsningumų paverčia mąstytojo koncepciją savotiška „estetine botanika", kurioje menas praranda visą savo autonomiškumą ir laisvę.

Nepaisant psichologizmo, biologizmo, meno ir visuomenės santykių supaprastinimo bei kitų trūkumų, H. Teno meno filosofija buvo svarbus etapas sociologinės metodologijos raidoje. Jo idėjos, yra nurodęs P. Frankastelis skatino meno teoretikus ir kritikus objektyviai analizuoti ryšius tarp meno kūrinio ir istorinės bei socialinės aplinkos, kurioje jis buvo sukurtas [7].

[7] *Francastel P.* Art et technique.— Paris, 1956.— P. 225.

H. Teno šalininkų veikaluose universalios meno filosofijos problematika palaipsniui virsta daug siauresniu specifiškai sociologiniu daugialypių meno ir visuomenės ryšių tyrinėjimu. Toks procesas itin nuosekliai vyko ir Prancūzijoje, turinčioje gražias sociologinės minties tradicijas. Atsisakymas globalinių meno filosofijos koncepcijų konstravimo ir didėjantis mokslininkų dėmesys meno funkcionavimo visuomenėje klausimams vedė prie vadinamosios „sociologinės estetikos" išsiskyrimo iš mokslų, tyrinėjančių meno fenomeną, sistemos ir pagaliau prie jos transformavimosi į „meno sociologiją" [8].

XIX a. pabaigoje kartu su sociologinėmis, iracionalistinėmis ir formalistinėmis tradicijomis sustiprėjo psichologinės metodologijos įtaka. Šios tendencijos atsiradimas taip pat sietinas su spekuliatyvios meno filosofijos krize. Žymiausi šios pakraipos atstovai G. Fechneris, T. Lipsas ir J. Folkeltas meno fenomeno pažinimui mėgino pritaikyti sparčiai besivystančio psichologijos mokslo laimėjimus.

Psichologinės metodologijos pradininko G. Fechnerio „asociatyvinė teorija" rodo, jog pozityvizmas ir formalizmas palaipsniui transformuojasi į naują subjektyvistinės meno teorijos variantą. Vienas iš svarbiausių G. Fechnerio ir apskritai psichologinės tendencijos sąvokų — įsijautimas („Einfühlung"). Pirmą kartą „Einfühlung" teorija buvo išdėstyta 1887 m. vėlesniuose neohėgelininko F. T. Fišerio veikaluose. Šį terminą jis perėmė iš savo sūnaus, meno istoriko ir teoretiko R. Fišerio, kuris juo žymėjo subjekto minčių ir jausmų „priskyrimą" prie objektyvaus pasaulio daiktų ir reiškinių. Remdamiesi „įsijautimo" sąvoka, G. Fechneris ir T. Lipsas siekė teoriškai pagrįsti tokią metodologiją, kuri, apibendrindama psichologinių eksperimentų duomenis, remtųsi indukcijos metodu. Ryškiausiai ši tendencija išreikšta T. Lipso koncepcijoje. Meno kūrinys, teigė šis mąstytojas, turi ne vien formą, bet ir įdvasintą turinį, kuris suvokiamas objektyvacijos arba įsijautimo keliu. „Ši objektyvacija,— rašė T. Lipsas,— gali reikštis kuo įvairiausiais būdais, suteikti objektui skirtingą turinį, tačiau tai visada bus mano paties dvasiniai išgyvenimai" [9]. Jo nuomone, kūrinys yra

[8] Apie tai plačiau žr. *Андрияускас А.* Проблема социальности искусства в современной французской эстетике. // Вопросы философии.— 1985.— № 7.— С. 124—135.

[9] *Липпс Т.* Философия в систематическом изложении.— СПб., 1909.— С. 377.

estetinio objekto simbolis, kurį reikia laikyti „įsijautimo" rezultatu. T. Lipsas siūlo analizuoti meno kūrinį izoliuotai nuo realaus pasaulio, neliečiant nieko, kas yra už nagrinėjamo kūrinio ribų. Laikantis tokios nuostatos, meno kūrinys virsta bekūniu simboliu, kuris laikomas tiesioginiu „įsijautimo" rezultatu. Pažymėtina, kad G. Fechnerio ir T. Lipso idėjos darė didelį poveikį savarankiškos menotyrinės disciplinos — meno psichologijos formavimuisi.

Nepajėgdama išspręsti iškilusių problemų, psichologinė tendencija tolydžio klimpo į subjektyvumą, todėl ilgainiui neteko įtakos. Atsiradusį vakuumą užpildė sintetinės psichologinės ir formalistinės tendencijos. Psichologinės metodologijos įtaka ryški ir intuityvistinėse A. Bergsono, B. Kročės koncepcijose.

Tolesnėje psichologinės tendencijos raidoje išryškėjo visoms pozityvistinės orientacijos tendencijoms būdingi trūkumai. Didėjanti meno pažinimo koncepcijų diferenciacija ir stiprėjantis pliuralizmas atvedė prie sisteminės meno analizės principų krizės. Praradę sistemingumą, empiriniai meno tyrinėjimai neteko aiškaus metodologinio pagrindo. Vietoj klasikinių visa aprėpiančių meno filosofijos sistemų ėmė formuotis daugybė viena kitai prieštaraujančių metateorijų, koncepcijų. Atskiros, daugiausia eklektinės mokyklos, grupuotės, koncepcijos lindėjo savo siaurų specifinių problemų kiaute, skendo empirinių tyrinėjimų jūroje. Nepasitikėjimas metafizinėmis konstrukcijomis ir abstraktaus teorinio mąstymo principais atvedė mokslą į kitą kraštutinumą — empirizmą, nulėmė gilią sociologinių, psichologinių, iracionalistinių, intuityvistinių bei formalistinių tendencijų (tris pastarąsias analizuosime specialiuose skyriuose) metodologinę krizę.

Šį metodologinės dezintegracijos procesą mėgino sustabdyti M. Desuaras ir E. Uticas, bandydami nutiesti tiltus tarp meną tyrinėjančių mokslų ir sujungti skirtingas meno analizės metodologines orientacijas į vientisą sistemą. Šių pastangų rezultatas — veikalas „Estetika ir visuotinė menotyra".

M. Desuaro ir E. Utico koncepcijose estetika ir visuotinė menotyra iškyla kaip dvi savarankiškos, viena kitą papildančios mokslinės disciplinos. Estetikos tyrinėjimo objektu E. Uticas laikė apskritai estetinius reiškinius ir grožio problemą, o visuotinės menotyros — specifinius atskirų meno šakų dėsningumus ir meninės kūrybos technologijos problemas. M. Desuaras savo ruožtu teigė, jog

„estetiškumo" sritis tik iš dalies sutampa su „meniškumu". Tęsdamas K. Fydlerio idėjas, jis kvietė mokslininkus atskirti grožio ir jo suvokimo problemų tyrinėjimą nuo meninės veiklos pažinimo klausimų. Gindamas savo požiūrį, M. Desuaras pateikė tezę, jog meno sfera nėra vien tik grožis, tai daug platesnė kategorijų (tragiškumas, komiškumas, didingumas, bjaurumas ir t. t.) visuma. Kita vertus, pažvelgus į šių sferų santykius tikrovės atspindėjimo aspektu, „estetiškumo" sfera yra platesnė už „meniškumo", nes be meno ji aprėpia ir daugybę kitų tikrovės reiškinių [10]. Jo nuomone, meninės veiklos sferą būtina atriboti nuo estetinės dar ir todėl, kad ją sąlygoja ne tik estetiniai impulsai, motyvai ir kad ji orientuojasi ne į estetinį suvokimą, o turi savo specifines ištakas, uždavinius ir problemas, kurios ir turi būti specifinio mokslo „visuotinės menotyros" tyrinėjimo objektas. Pažymėtina, kad, atskirdamas „visuotinę menotyrą" nuo estetikos, M. Desuaras ragino mokslininkus jų problemas gvildenti tiek dėl atskirų mokslų poreikių, tiek bendrų daugeliui meno fenomeną pažįstančių mokslų požiūriu. Svarstydamas „visuotinio mokslo apie meną", arba „visuotinės menotyros", uždavinius, jis ne tik traktavo šį mokslą kaip meno filosofiją, tačiau ir vartojo „meno filosofijos" terminą.

Nors E. Uticas ir M. Desuaras nepajėgė sustabdyti mokslo apie meną metodologinės dezintegracijos proceso, kuris pirmaisiais XX a. dešimtmečiais pasiekė naują savo raidos fazę, bet „visuotinės menotyros" būtinumo reikalavimas turėjo teigiamą poveikį tolesnei meno filosofijos raidai.

## F. NYČĖ IR RELIATYVISTINĖS MENO FILOSOFIJOS METMENYS

Frydrichas Nyčė (1844—1900) — paskutinysis XIX a. europinio masto vokiečių filosofijos atstovas, savo veikaluose itin jautriai atspindėjęs epochos kultūros ir meno raidos prieštaringumą. Filosofo mąstysena išsiskyrė savo poetiškumu, kritiniu požiūriu į tradicines kultūros vertybes, dramatiška aktualių žmogaus gyvenimo ir kū-

[10] *Dessoir M.* Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft.— Leipzig, 1906.— S. 3—6.

rybos problemų formuluote bei netradiciniu jų sprendimu.

Dėl F. Nyčės veikalams būdingo paradoksalumo ir fragmentiškumo itin sudėtingas uždavinys atkurti autentišką filosofo paveikslą bei jo propaguojamų idėjų visumą. Įvairiausioms idėjinėms kryptims priklausantys F. Nyčės šalininkai (nors tarp jų ir F. Nyčės skelbiamų idėjų kartais atsiranda didžiulė praraja) dažnai vienpusiškai suabsoliutindavo atskiras jo idėjas. Todėl daug kas susidarė supaprastintą filosofo ir jo idėjų vaizdą. Kiekviena istorinė situacija ir socialinė grupė savaip vertino F. Nyčę. Jo veikaluose įkvėpimo ieškojo daugelis pažangių XX a. kultūros atstovų. Jos darė didelę įtaką T. Manui, S. Cveigui, R. Rolanui, H. Hesei, H. Ibsenui, D. Londonui, A. Kamiu ir kitiems rašytojams, kurie F. Nyčę laikė „naujojo humanizmo" idėjų propaguotoju ir socialdemokratinio judėjimo šalininku. Kita vertus, falsifikuodami filosofo kūrybinį palikimą, jo autoritetu dangstėsi netgi fašizmo ideologai. Dėl šio politinio F. Nyčės idėjų diskreditavimo ir vulgarizavimo susidomėjimas jo kūryba po Antrojo pasaulinio karo gerokai susilpnėjo. Tačiau pastaraisiais dešimtmečiais ėmė kilti nauja F. Nyčės idėjų renesanso banga, kurią stimuliavo 1961 m. išleistas M. Heidegerio dvitomis veikalas „Nyčė". Netrukus daugelis autoritetingų tarptautinių filosofinių žurnalų F. Nyčės filosofijos analizei paskyrė specialius numerius, šia tema pradėta rengti tarptautines konferencijas, simpoziumus, daugėja straipsnių, disertacijų, monografijų. F. Nyčės idėjų įtakos didėjimo negalima laikyti atsitiktiniu reiškiniu. Daugelyje veikalų F. Nyčės idėjos traktuojamos taip skirtingai, kad kyla natūralus klausimas, koks iš tikrųjų buvo šis filosofas, kokios jo daugialypio poveikio priežastys?

Šiuolaikinėje mokslinėje literatūroje formuojasi naujas požiūris į F. Nyčę ir jo kūrybinį palikimą. Vienas iš žymiausių dabartinės hermeneutikos filosofijos atstovų H. G. Gadameris straipsnyje „Zaratustros drama" vadina F. Nyčę „minties eksperimentatoriumi", atskleidusiu naują filosofijos epochą, ir „genialiu psichologu", sugebėjusiu prasiskverbti į žmogaus psichiką. Filosofo tekstus jis aiškina kaip savitas užšifruotas parodijas, kuriose išorinis metaforinis sluoksnis maskuoja tikrąją F. Nyčės filo-

sofinių poetinių idėjų esmę [1]. Taip pokario metais vyraveęs „maištautojo", „tradicinių vertybių griovėjo", „didžiojo moralisto", „išprotėjusio genijaus" vaizdinys užleidžia vietą naujam pagarbiam požiūriui į F. Nyčę, kaip į vieną reikšmingiausių klasikinės idealistinės filosofijos reformatorių.

Puikus F. Nyčės filosofijos žinovas ir interpretatorius K. Jaspersas teigė, jog egzistuoja du vaisingi keliai filosofo idėjomis pažinti. Pirmasis — pamėginti aprėpti F. Nyčės idėjų visumą, nepaisant jų chronologinės raidos. Antrasis — jo asmeninio gyvenimo peripetijų, refleksijos ypatumų bei ligos pažinimas [2]. Pirmuoju atveju susidursime su belaike sistema, kuri turėtų padėti suprasti filosofo mąstyseną. Tačiau kyla klausimas — ar F. Nyčė sukūrė filosofinę sistemą? Juo labiau kad dauguma tyrinėtojų pabrėžia „nesistemingą" jo filosofijos pobūdį. Kol kas palikime nuošalyje šį polemišką klausimą ir grįžkime prie K. Jasperso nurodyto antrojo kelio. Filosofo gyvenimo ir ligos ypatumų pažinimas turėtų padėti istoriškai pažvelgti į idėjų formavimąsi, atskleisti jų vaidmenį filosofo kūrybinėje evoliucijoje. Pripažindami K. Jasperso įžvalgumą, į šią problemą norėtume pažvelgti kiek kitokiu aspektu, nes F. Nyčės kūryba artimai susijusi su prieštaringais idėjiniais epochos judėjimais, kurie ir nulėmė svarbiausius jo filosofijos bruožus. Tačiau kai kuriuos jo idėjinio palikimo paradoksalumus galima paaiškinti ir atskirais jo asmeninio gyvenimo faktais, rūpestingai slėptais nuo pašalinių akių, prisidengus įvairiomis kaukėmis, poetiniais simboliais, metaforomis.

Negailestingai demaskuodamas to meto kultūros ir meno „liguistumą", kalbėdamas apie natūralių šiuolaikinio žmogaus instinktų, valios silpnėjimą, F. Nyčė nejučiom atskleidė vieną iš jautriausių savo būties ir mąstymo paslapčių. Kamuojamas ligų, jausdamas senkančias jėgas ir artėjantį sąmonės aptemimą, pusiau atskirtas nuo šio pasaulio ir jo teikiamų malonumų, F. Nyčė jautė nostalgiją natūraliems žmogiškiems instinktams, viskam, kas dvasiškai stipru, vientisa. Čia slypi jo hipertrofuoto stiprios valios, vidinės disciplinos, genijaus, Dioniso, antžmo-

[1] *Gadamer H. G.* Das Drama Zaratustras (Nietzsche-Studien) // Intern. Jb. für die Nietzsche-Forschung.— Berlin—New York, 1986.— Bd. 15.— S. 2—3.

[2] *Jaspers K.* Nietzsche. Einführung in das Verstandnis seines Philosophierens.— Berlin, 1936.— S. 20, 21.

gio kulto, barbariškumo ir nežabotų instinktų estetizavimo šaknys. Šių idėjų kontekste labiau suprantama ir raminanti filosofo sielą „amžinojo grįžimo" mito perspektyva. Daugelio svarbiausių F. Nyčės idėjų specifinį formulavimą galima iš dalies paaiškinti ir kaip jį kamavusios negalios kompensaciją.

F. Nyčė gimė Rekene, netoli Leipcigo, pastoriaus šeimoje. Būsimajam filosofui buvo penkeri metai, kai po nelaimingo atsitikimo psichine liga susirgo ir po metų mirė jo tėvas. 1858 m. jaunuolis įstojo į garsią filologinio profilio (prie Naumburgo) Pfortos mokyklą, kurią buvo baigę F. G. Klopštokas, J. G. Fichtė, broliai Šlėgeliai, L. Rankė. Vėliau Bonos universitete du semestrus studijavo filologiją ir teologiją, po to studijas tęsė Leipcige, kur susipažino su R. Vagneriu. Baigęs mokslą, būdamas 24 metų amžiaus, F. Nyčė gavo kvietimą, nors dar neapgynęs disertacijos, užimti klasikinės filologijos profesoriaus katedrą Bazelio universitete, kur profesoriavo dešimt metų. Pablogėjus sveikatai, atsisakė pedagoginio darbo ir paskutiniuosius dešimt sąmoningo gyvenimo metų, nenutraukdamas kūrybinės veiklos, praleido kukliuose Italijos, Pietų Prancūzijos ir Šveicarijos kurortų pensionuose. Tačiau liga progresavo, ir 1900 m. F. Nyčė mirė.

F. Nyčės veiklą galima suskirstyti į tris glaudžiai susijusius etapus. Pirmasis apimtų 1872—1876 m. Tai laikotarpis, kai būsimasis mokslininkas žavėjosi A. Šopenhauerio, R. Vagnerio ir Jėnos romantikų idėjomis. Svarbiausi to meto veikalai —„Tragedijos gimimas iš muzikos dvasios" (1872) ir „Nesavalaikiai apmąstymai" (1873—1876). Juose heroiško pesimizmo dvasia pateikiama nauja antikinės meninės kultūros traktuotė ir kritiškai vertinama to meto kultūra ir menas.

Antrasis laikotarpis tęstųsi nuo 1876 iki 1882 metų. Jam būdinga didėjanti Rytų kultūros ir šviečiamosios bei klasikinio idealizmo meno filosofijos įtaka. Svarbiausi šio laikotarpio veikalai —„Žmogiška pernelyg žmogiška" (1876), „Ryto aušra" (1881), „Linksmasis mokslas" (1882). Juose F. Nyčė reiškiasi kaip didelis įvairių epochų meninės kultūros žinovas.

Trečiasis (1883—1889) laikotarpis sietinas su galutiniu akademinės karjeros atsisakymu, gyvenimo būdo pasikeitimu. Svarbiausiuose to meto kūriniuose („Taip kalbėjo Zaratustra", „Anapus gėrio ir blogio", „Apie mora-

lės genealogiją", „Stabų saulėlydis" ir neužbaigtas „Valia viešpatauti") yra sustiprėję poetinio simbolizmo ir mitologinių konstrukcijų vaidmuo, galutinai susiformavusios antžmogio ir „valios viešpatauti" teorijos. Veikiant šioms teorijoms, susiklostė ir brandžioji F. Nyčės meno filosofijos koncepcija.

F. Nyčė nesistengė kurti vientisos filosofinės sistemos. Svarbiausias jo tikslas — sukurti naują meniškai interpretuojamą „gyvenimo filosofiją", glaudžiai susijusią su individualios būties problemomis. Puikiu stiliumi parašytose knygose F. Nyčė gvildeno filosofinės minties raidoje prarastą žmogiškojo mąstymo ir būties vientisumo idėją, aukštino kūrybišką asmenybės prigimtį.

Nepaisant aštrių išpuolių prieš sistemingų filosofinių konstrukcijų autorius ir išorinio mąstysenos nesistemingumo, fragmentiškumo, pernelyg laisvai vartojamų filosofinių terminų, F. Nyčės filosofijos negalima laikyti atsitiktinių aforizmų ir pakrikų idėjų visuma. Filosofas yra linkęs į gan vientisą voliuntaristinį mokymą, kuriame aktualios žmogaus būties problemos nuolat persipina su meniniais vaizdiniais, o pati filosofija virsta ontologizuota meno filosofija.

Visą mus supantį pasaulį F. Nyčė vertina vadovaudamasis Heraklitu, kaip nuolat kintantį chaotišką būties srautą, kuriam svetimas koks nors organizuojantis tikslas. Būtis — tai visą laiką kintantys valios impulsai, kuriems būdinga energija, aktyvumas, instinktyvus gyvenimo teigimas ir kova už būvį. Šie valios impulsai protu nesuvokiami, nes jie yra tik skirtingos iracionalios ir viską apimančios valios pasireiškimo formos. Taigi substancine pasaulio esme F. Nyčė paskelbė sinkretišką „valios" sąvoką, kurią laikė svarbiausia kūrybine būties jėga.

F. Nyčė ne tik perėmė metafizinę ir biologinę A. Šopenhauerio valios interpretaciją, bet ir suteikė jai naują aktyvią „valios gyventi" prasmę. Svarbiausiu žmogaus siekių tikslu jis laikė ne naudą, malonumą ar tiesos pažinimą, o naujų gyvenimo perspektyvų atskleidimą, asmenybės sugebėjimų išryškinimą. Gyvenimas, pasak F. Nyčės, ne tik nulemia žmonių sąmonę ir veiksmus, bet ir nuolatos stiprėja, plečia savo įtakos sferą, nes jo esmėje glūdi galingas viešpatavimo instinktas. Taip ilgainiui „valia gyventi" transformuojasi į „valią viešpatauti",

kuri pripažįstama universaliu būties dėsniu. „Valią viešpatauti" F. Nyčė traktuoja kaip aukščiausią gėrį ir jėgą, padedančią efektyviai kovoti su destruktyviomis amžiaus tendencijomis. Taigi „valia viešpatauti" yra brandžios F. Nyčės filosofijos grandis, kuri sujungia į vientisą organizmą kitas svarbias jo filosofines kategorijas: „gyvenimas", „pasaulis", „žmogus", „menas", „kūryba". Visoms joms būdingas sinkretiškas ontologinis pobūdis, nors daugelį iš tų sąvokų, kuriomis operuoja filosofas, galima iššifruoti tik netiesiogiai ir gan apytikriai.

„Valios viešpatauti" sąvoka F. Nyčė rėmėsi kaip metodologiniu principu, padedančiu paaiškinti sudėtingus pasaulio būties ir atskiro žmogaus gyvenimo bei kūrybos dėsningumus. Tobuliausia gyvenimo forma jis laikė meninę būtį arba meninį gyvenimą. Jame, tvirtina F. Nyčė, mes susiduriame su skaidriausia ir galingiausia iš visų mums pažįstamų „valios viešpatauti" instinkto pasireiškimo formų. Vadinasi, adekvatus būties esmės pažinimas įmanomas tik iš tų apmąstymų apie meną, kuriuos mums teikia meno filosofija. Kalbant apie F. Nyčės meno filosofiją, būtina pažymėti, kad jos objektą, struktūrą ir pagrindinius tikslus jis traktavo veikiamas romantikų, F. Šelingo ir A. Šopenhauerio, todėl estetiką jis sutapatino su meno filosofija, nes estetiškumas jam visuomet asocijavosi su menu.

Aukščiausiu pagyrimu filosofui F. Nyčė laikė jo palyginimą su menininku. Tuo paaiškinamas jo nuolatinis siekimas suteikti savo filosofijai poetinį arba meninį pavidalą. Jis prisipažįsta, kad daugiau vertina menininkų požiūrius, negu visų ankstesnių filosofų mintis; menininkai neišklydo iš to plataus kelio, kuriuo žengia gyvenimas, jie mylėjo visa, kas priklauso „šiam pasauliui",— vertino savo pojūčius [3]. Teigdamas, kad tikras filosofinis mąstymas yra vien tik metaforiškas, F. Nyčė deklaravo savo priešiškumą sausiems abstraktaus mąstymo principams, kurie, anot filosofo, sugebėjo išginti iš filosofijos jos gyvą dvasią. F. Nyčė, kaip teisingai yra pažymėjęs B. Raselas, nors ir profesorius, buvo veikiau „literatūrinės nei akademinės prigimties filosofas" [4]. Tuo galima paaiškinti ir jo kritinius pasisakymus prieš didžiai gerbia-

[3] *Nietzsche E.* Werke, Grossoktav-Ausgabe,— Bd. 16.— S. 246.
[4] *Russel B.* History of Western philosophy.— London, 1979.— P. 728.

mą I. Kantą, kuriam jis negalėjo atleisti jo ištikimybės akademinės universitetinės filosofijos nuostatoms, paklusnumo vyriausybei, tikrojo savo požiūrio į religiją maskavimo. Gyvenimiškasis šio mąstytojo pavyzdys, F. Nyčės nuomone, įtvirtino Vokietijoje ribotą „profesorių filosofiją". Tikro mąstytojo pavyzdžiu F. Nyčė laikė A. Šopenhauerį, kurį aukštino už jo nesiskaitymą su mokslininkų kasta, sugebėjimą atsiriboti nuo išorinio pasaulio ir įgyti sąlyginį nepriklausomumą visuomenėje. A. Šopenhauerio veikaluose jį žavi minties laisvumas, taip pat ir filosofijos suartėjimas su menu ir gyvenimu. F. Nyčė įsitikinęs, jog tarp filosofinės ir meninės kūrybos nėra esminio skirtumo. Todėl filosofas turi būti geras rašytojas ir visą laiką lavinti savo stilių. Stiliaus tobulinimą suvokdamas ir kaip mąstymo kultūros kėlimą, jis visuomet daug dėmesio skyrė meninei savo kūrinių formai. Juose filosofija susipina su nuostabiais filosofinės lyrikos ir intelektualinės eseistikos elementais.

F. Nyčės veikalai filosofijos istorijoje išsiskiria ne tik vaizdingais pavadinimais, vėliau tapusiais sparnuotomis frazėmis, bet ir savo kompozicija bei stiliumi. Visiems jo kūriniams būdinga savita dvasinė atmosfera su beveik muzikiniu svarbiausių temų plėtojimo ritmu. Glausta idėjų dėstymo forma ir sklandi kalba derinasi su impresionistiniu stiliumi, perimtu iš naujausios prancūzų literatūros. Minties išryškinimui meistriškai naudojami improvizacijos elementai, neužbaigtumas, migloti vaizdiniai, simboliai, netikėti sugretinimai ir žodžių žaismas. F. Nyčės mąstymo stiliaus specifiškumas yra glaustumas, ekspresyvumas ir vaizdingumas.

Nyčės veikaluose ilgainiui įsitvirtinusi savita aforistinė idėjų dėstymo forma buvo sąlygota ne tiek impulsyvaus filosofo charakterio ar jo susižavėjimu prancūzų filosofinės eseistikos pasiekimais, kiek jo negalavimais. Kovodamas su progresuojančia trumparegyste ir kentėdamas dėl nuolatinių chroniškų migrenos priepuolių, jis ilgai negalėdavo dirbti prie rašomojo stalo. Ši nuolatinė kova prieš proto aptemimą vertė jį ugdyti valią ir pasirinkti tokią kondensuotą minčių dėstymo formą, kuri, nepaisant atskirų dalių autonomiškumo, išsaugotų minties vientisumą. Ilgainiui jo kūriniuose įsitvirtino idealiai atitinkanti šiuos reikalavimus sujungtų bendros temos aforizmų forma. Grakštūs ir išdallinti aforizmai brandžiuose

jo kūriniuose yra ypatingai išraiškingi ir virsta tikrais meno kūriniais.

Turėdamas įgimtą mistifikatoriaus talentą, F. Nyčė mėgo šokiruoti filisterio sąmonę dygia ironija, pabrėžtinu savo vertinimų paradoksalumu, hiperbolėmis, aštriais išpuoliais prieš nusistovėjusias kultūros, meno, moralės normas, visuotinį pripažinimą įgavusius autoritetų ir idealų neigimu. Jis šaipėsi iš savo pernelyg patiklių skaitytojų, piršdamas jiems dviprasmes išvadas, miglotas ir nerealias idėjas, kurių pats niekada rimtai nevertino. Kaip ne kartą yra pats prisipažinęs, rimčiausiems reiškiniams mėgo „prisegti juokdario uodegą". Šis ironiškas aristokratizmas, romantinis ezoterinis žaidimas, prieštaravimai sudarė bene vieną iš svarbiausių F. Nyčės mąstysenos bruožų. „Skaityti Nyčę,— aiškino subtilus jo kūrybos žinovas T. Manas,— yra savotiškas menas, kur visiškai neleistinas tiesmukumas, grubumas, kur, atvirkščiai, būtinas maksimalus proto lankstumas, ironijos jausmas, įsigilinimas. Kas suvokia Nyčę tiesmukai, priima tai, ką jis sako „kaip galutinę tiesą", kas tuo patiki,— tam geriau jo neskaityti" [5].

Kita vertus, greta romantinio estetizmo F. Nyčės mąstysenoje ryški ir kita pusė, kuri jį sieja su humanistine švietėjų ir vokiečių klasikinio idealizmo filosofijos tradicija. Kaip subjektyvus sąžiningas mąstytojas jis negalėjo neišsakyti savo požiūrio į tas negatyvias tendencijas, kurios brendo jo tėvynėje. F. Nyčės kūrybos tyrinėtojai dažniausiai painioja jo ironišką estetizmą su kritiniu humanistiniu jo veikalų patosu ir todėl pernelyg vulgariai traktuoja filosofo mintis.

Tai, kad F. Nyčė ilgą laiką gyveno užsienyje, turėjo įtakos jo vokiečių kultūros, filosofijos ir meno raidos dėsningumų vertinimams. Iš šalies ir be šovinistinių prietarų stebėdamas savo tėvynėje vykstančius kultūrinius procesus, F. Nyčė daug blaiviau negu daugelis jo tautiečių vertino silpnąsias vokiečių kultūros puses. Jis griežtai kritikavo kultūros ir meno padėtį, vokiečių gyvenimo būdą, mokymo sistemą, išjuokė bukaprotišką nacionalizmą, miglotą mąstymo stilių, kurio logika kupina prieštaravimų. Žavėdamasis Prancūzija, kurią laikė tobulu Europos intelektualinės kultūros centru, jis teigė, jog jo laikmečio vokiečiai — tai labiausiai kultūriniu atžvilgiu

[5] *Манн Т.* Художник и общество.— М., 1986.— С. 192.

atsilikusi Europos tauta. Kartą F. Nyčė netgi pranašiškai išreiškė apgailestavimą, kad savo knygas rašo vokiškai, o ne prancūziškai, nes kalba neleistų vokiečiams laikyti jo „savu" ir falsifikuoti jo minčių. „Stabų saulėlydyje" yra skyrius „Ko trūksta vokiečiams", kuriame jis sielojasi dėl kultūros išsigimimo ir stiprėjančių jo tėvynėje šovinistinių ir imperialistinių tendencijų. „Vokietija, Vokietija aukščiau visko". Bijau, kad šie šūkiai liudija apie vokiečių filosofijos pabaigą... „Ar yra vokiečių filosofų, poetų, gerų vokiškų knygų?"— klausia manęs užsienyje. Aš raudonuoju ir su būdingu man kritinėse situacijose dvasios tvirtumu atsakiau: „Taip, yra Bismarkas..." Ar galiu aš pasakyti, kokios dabar knygos pas mus skaitomos?" [6] Šie kartūs ironiški F. Nyčės žodžiai tai jau nebe estetizmo raiškos forma. Jie atspindi tikrą filosofo susirūpinimą tolesniu vokiečių kultūros meno likimu. Tai dėsninga, nes, perėjęs prie meno filosofijos problemų nuo klasikinės filologijos, F. Nyčė brendo veikiamas humanistinės vokiečių kultūros. Visuose jo veikaluose greta gaivių jaunatviškų romantinių idealų, egzistencinių motyvų, iracionalios minties srauto jaučiame ir klasikinės humanistinės vokiečių kultūros alsavimą. Netgi išoriškai atsiribodamas nuo vokiečių klasikinės kultūros ir neigdamas atskiras jos puses, F. Nyčė dažniausiai likdavo ištikimas jai.

Norėdami suvokti F. Nyčės meno filosofijos specifiką ir jos vaidmenį mokslo apie meną raidoje, turime grįžti į filosofo jaunystės metus ir išsiaiškinti, kokios idėjos nulėmė jaunojo mąstytojo pasaulėžiūrą. Reikia manyti, kad didelę įtaką jo pasaulėjautos formavimuisi turėjo A. Šopenhauerio veikalas „Pasaulis kaip valia ir vaizdinys". „Čia,— susižavėjęs rašė F. Nyčė,— aš išvydau veidrodį, kuriame radau ištisą pasaulį, gyvenimą ir savo sielą" [7].

Iš Šopenhauerio F. Nyčė pirmiausia perėmė pasaulėžiūros tragizmą, valios metafiziką ir bendrą iracionalią mąstysenos orientaciją. Jam ypač imponavo A. Šopenhauerio estetizmas, genialios asmenybės išaukštinimas, žavėjimasis metafizine muzikos galia. Tęsdamas šopenhauerišką tradiciją, F. Nyčė remiasi kantiškąja pasaulio

[6] *Ницше Ф.* Сумерки кумиров.— М., [б. г.].— С. 102.

[7] *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений.— М., 1912.— Т. 1.— С. XVIII.

ir „daiktų savyje" priešprieša. Jis atmeta racionalistinį žmogaus esmės aiškinimą ir papildo egzistencinius A. Šopenhauerio filosofijos motyvus. Jis įsitikinęs, jog ne sąmonė lemia žmonių gyvenimą, o gyvenimas diktuoja savo sąlygas, nužymėdamas žmogaus būties ir kūrybos sklaidos kelius. Meną jis suvokia kaip *absoliučių vertybių simbolį, aukščiausią tiesą, gyvenimo prasmę.* Tuo paaiškinamas filosofo dėmesys svarbiausioms meno būties, funkcionavimo visuomenėje, genijaus, kūrybinio proceso problemoms.

A. Šopenhauerio poveikis F. Nyčės sąmonėje neretai jungėsi su romantikų skelbiamomis idėjomis. Tai liudija jo užrašų knygutėse ir juodraščiuose likę užrašai iš Jėnos romantikų veikalų. Šiais išrašais jis naudojosi rašydamas ankstyvuosius kūrinius —„Tragedijos gimimas" ir „Nesavalaikiai apmąstymai". Nors juose nemažai dirbtinio tragiško pesimizmo, bet aiškiai jaučiamas romantiškai egzaltuoto jaunuolio tikėjimas kosmine meno galia. Filosofas prisipažįsta, kad tuo gyvenimo laikotarpiu, kai žmogų jaudina visai kitos aistros, jis „buvo aistringai pamilęs meną ir visoje būties įvairovėje nematė nieko reikšmingesnio už jį" [8].

F. Nyčei romantikai buvo artimi savo kritiniu požiūriu į to meto kultūrą, ikikapitalistinių formacijų kultūros ir meno idealizavimu, estetizmu, intuityvizmu, proto nuvainikavimu, meile ironijai ir paradoksui. Iš F. Šlėgelio veikalų F. Nyčė perėmė genijaus antžmogio, „valios viešpatauti" ir naujos „gyvenimo filosofijos" mokymų elementus. Tiek F. Šlėgelis, tiek ir F. Nyčė „gyvenimo filosofiją" traktuoja kaip visiškai individualios „filosofo filosofijos ir jo gyvenimo" produktą. „Gyvenimo filosofija,— rašė F. Šlėgelis „Trijose paskaitose apie gyvenimo filosofiją",— remiasi vientisa sąmone visais jos aspektais ir pasireiškimo keliais. Ir dvasią laiko svarbiausiu išeities tašku" [9].

F. Nyčė žavėjosi F. Helderlynu, kuris jam artimas savo dramatiška genijaus dvasia, šviesiais „naujos Graikijos" vaizdiniais, tragišku antikinės kultūros ir meno interpretavimu. Sekdamas F. Helderlynu ir Novaliu, F. Nyčė siekė atskleisti magišką žodžio galią, linko į vienat-

[8] *Ницше Ф.* Сочинения.— Т. 11.— С. 130.

[9] *Schlegel F.* Die drei Vorksungen über die Philosophie des Lebens.— Leipzig, 1928.— S. 16.

vės poetizavimą, gilinosi į asmenybės psichologiją. Tačiau kitaip negu romantikus, žmogus jį domino ne tik psichologiniu, bet pirmiausia biologiniu, tiksliau fiziologiniu, aspektu.

Svarbus jaunojo F. Nyčės gyvenimo ir pasaulėžiūros elementas buvo „vagneriškasis kompleksas". R. Vagnerio menų sintezės idėjoje jaunasis mąstytojas matė galingą gaivios dionisinės valios srautą, natūralių žmogiškų aistrų ir visa apimančios muzikos dvasios išaukštinimą. Tačiau mėginimas pavaizduoti jaunąjį Nyčę kaip aklą R. Vagnerio gerbėją, jo teorijų ir meno šalininką, o vėliau tik kaip liguistą, užsispyrusį jo kritiką, yra pernelyg primityvus ir svetimas istorinei tiesai. Jaunas F. Nyčė tikėjo sintetinių R. Vagnerio kūrinių sugebėjimu grąžinti meninei kalbai jos pirmapradę ontologinę būseną, kuomet dar nemąstoma sąvokomis, o sinkretiškai įprasminama gyvos poezijos, vaizdinių ir jausmų dvasia. Kompozitoriaus posūkis į krikščioniškąją mistiką ir ryškėjantis pataikavimas lėkštam publikos skoniui išryškina tuos pasaulėžiūros skirtumus, kurių F. Nyčė ilgainiui nepajėgė nuslėpti. Netikėdamas, kad R. Vagnerio misterijos gali grąžinti muzikai jos prarastą taurumą ir jėgą, F. Nyčė nusisuko nuo savo jaunystės draugo.

Taigi A. Šopenhauerio, Jėnos romantikų ir R. Vagnerio idėjų elementai sudarė F. Nyčės ankstyvosios „meno metafizikos" (paties filosofo apibūdinimas) esmę. Savo pirmojo stambaus veikalo „Tragedijos gimimas iš muzikos dvasios" svarbiausią tikslą F. Nyčė suformulavo taip: „Pažvelgti į mokslą iš menininko, o į meną — iš gyvenimo pozicijų" [10]. Aiškindamas senovės graikų tragediją, F. Nyčė susieja du didžiuosius mitologinius visokios meninės veiklos principus su Apolono ir Dioniso vardais, kurie, jo nuomone, simbolizuoja visą su meninių iliuzijų pagalba kuriamą įvairovę. Apibūdindamas apoloniškojo ir dionisiškojo prado sąveiką, F. Nyčė rašė: „...vienoje pusėje — sapnams būdingų vaizdinių pasaulis, kurio tobulumas visiškai nepriklauso nuo atskiro žmogaus intelekto ir meninio išsilavinimo, o kitoje — svaigulio sritis, kur taipogi nekreipiama jokio dėmesio į atskirą žmogų, veikiau netgi siekiama panaikinti individualumą, išgelbėti ir išlais-

[10] *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений.— М., 1909.— Т. 1.— С. 26.

vinti jį mistiniame vientisumo suvokime" [11]. Šis prieštaravimas tarp intelektualizmo (pasiekusio savo apogėjų hėgeliškajame proto kulte) ir voliuntarizmo (šopenhaueriškojo iracionalumo išaukštinimo), F. Nyčės nuomone, glūdi kiekvienos kultūros ir meno formos esmėje.

Apoloniškąjį pasaulio regėjimą F. Nyčė prilygino „sapnui", „svajonei" (Traum). Jo esmė — erdvinis pasaulio suvokimas. Tobuliausiais šio „išorinio", iliuzorinio grožio simboliais laikomi didingi antikinių dievų ir didvyrių vaizdiniai. Dionisiškas pasaulio suvokimas atskleidžia mums „tikrąją", tragišką grožio esmę. Jis neatsiejamas nuo kūrybinio „svaigulio" (Rausch), kuriame nesąmoningai gimsta „tikrasis" menas. Vadinasi, ankstyvasis F. Nyčės mokymas apie dvisluoksnę kultūrinių ir meninių fenomenų esmę jungia „tikrąjį", tragišką — dionisiškąjį meną, kurį valdo nežabotos iracionalios instancijos, ir „netikrąjį" — apoloniškąjį, kuriam būdinga rimtis, aiškumas, racionalumas, harmonija. Čia apoloniškasis pradas vertinamas tik kaip viena iš daug universalesnio, kupino muzikos ir mitologijos dvasios, dionisiško meno pasireiškimo formų.

Kalbėti apie meną ir aukščiausias jo formas F. Nyčei buvo tas pats kas kalbėti apie muziką. Jis kaip ir A. Šopenhaueris muziką laikė „visų menų motina", ne tik aukščiausia meno viršūne, bet ir ypatinga metafizine substancija, kuri gali prasiskverbti į būties gelmes. Šį susižavėjimą muzika F. Nyčė paveldėjo iš tėvo, kuris aistringai mylėjo muziką ir mėgdavo vakarais vienas likęs bažnyčioje ilgai groti vargonais, improvizuoti. Gavęs gerą muzikinį išsilavinimą, F. Nyčė ne tik gyvai domėjosi muzikiniu gyvenimu, buvo puikiai susipažinęs su klasikine muzika, bet ir pats ją kūrė. Vėliau muzikos prioritetui jo sąmonėje galutinai įsitvirtinti padėjo Jėnos romantikų ir A. Šopenhauerio veikalai. Laiškuose draugams F. Nyčė prisipažįsta, jog sunkiomis gyvenimo akimirkomis tik muzika teikdavo jam didžiausią paguodą ir padėdavo išreikšti save. Tiesioginis kontaktas su muzika neretai jam būdavo impulsas filosofinei ir poetinei kūrybai. Jis buvo įsitikinęs, kad muzikalumas yra vienas iš svarbiausių kūrybingos asmenybės komponentų. Iš čia išplaukia ir tezė — „kuo žmogus muzikalesnis, tuo jis didesnis filosofas".

---

[11] Ten pat.— P. 44.

„Muzikalumo" kategorija vaidina svarbų vaidmenį F. Nyčės kultūros bei meno filosofijoje, ji yra pagrindinis vertės bei autentiškumo sinonimas. Kultūros, besiremiančios „muzikos dvasia", idealu F. Nyčė laikė senovės graikų kultūrą, o jos antipodu „nemuzikinę" savo laikmečio dekadentinę kultūrą (jos smukimo priežastis siejo su dionisiškos tragiškos muzikos dvasios praradimu). Senovės graikų kultūros ir meno esmė, F. Nyčės nuomone, išsakyta antikinėje tragedijoje, gimusioje iš muzikos dvasios. Ši kultūra jam didinga ir kilni tik tada, kai ji *tragiška.* Vėliau filosofas išplėtojo šią tezę ir skelbė, kad kiekvienos „tikros" kūrybos išskirtinis požymis yra jos tragiškumas. Ši pantragiška kūrybos interpretacija tapo itin populiari F. Nyčės sekėjų veikaluose. XX a. modernistinės pakraipos menininkai ir meno teoretikai meno vertę ir autentiškumą jau tiesiogiai siejo su kūrėjo „pasaulėžiūros tragiškumu".

„Tragiškumas" yra viena iš tų fundamentalių ankstyvosios F. Nyčės meno filosofijos kategorijų, kurią pasitelkęs jis plėtojo A. Šopenhauerio idėjas, pritardamas savo mokytojui, kad tragizmas gimsta iš suvokimo, jog gyvenimas ir mirtis sudaro vientisą žmogaus būties ciklą. „Kiekvienas žmogus,— rašė F. Nyčė,— žino, kad šiame pasaulyje jis gyvena tik kartą, kad jis yra kažkas unikalaus, nepakartojamo ir joks atsitiktinumas nepajėgs tokią nuostabią daugiaspalvę įvairovę dar kartą sujungti į tą vientisą pradą, kurį sudaro jo asmenybė" [12]. Šis reiškinių esmės ir būties beprasmiškumo pažinimas neretai paraližuoja žmogaus veiksmus, sukelia nevilt dėl supratimo, kad jis nieko negali pakeisti. Tikėjimas žmogaus protu, mokslo galia, anot F. Nyčės, įmanomas tik tol, kol žmogus lieka regimybės ribose.

Vienintelę išeitį F. Nyčė mato tragiškame mene, kuris teikia grožio iliuziją ir padeda žmogui įveikti būties beprasmiškumo jausmą, grąžinti jam valią aktyviai veikti. Kitaip negu A. Šopenhaueris, F. Nyčė nesitenkina pasyvių žmogaus būties tragiškumo konstatavimu, jis siūlo ir išeitį. „Šio didžiausio pavojaus valiai akivaizdoje,— patetiškai skelbia F. Nyčė,— lyg stebukladaris iškyla gaivinančių grožių žavintis *menas,* kuris vienintelis gali šias nevilti keliančias mintis apie egzistencijos siaubingumą ir beprasmiškumą transformuoti į vaizdinius, su kuriais

[12] *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений.— Т. 2.— С. 181.

dar galima gyventi" [13]. Taip ankstyvojoje F. Nyčės meno filosofijoje menas virsta savotiška „išganinga iliuzija", padedančia pabėgti nuo žmogaus būties absurdiškumo.

Teigdamas, kad menas siekia iliuzijos, kuri yra vertingesnė už tiesą, kartu F. Nyčė meną priešpriešino mokslui. Tačiau tai nereiškia, kad tiesa paklūsta menui. Priešingai, teigia filosofas, jis sukurtas tam, kad mes nepražūtume nuo tiesos. „Nenugalimas pažinimo siekimas,— rašė F. Nyčė,— atvedė mus prie tuštumos, bjaurumo. Todėl reikia išmokti tenkintis meniniu požiūriu į pasaulį" [14]. Vadinasi, menas, orientuodamasis į iliuziją, suka sąmoningo melo keliu, kai tuo tarpu mokslui būdingas nesąmoningas melas. Tačiau tas melas arba žaidimas iliuzijomis F. Nyčei yra didesnė tiesa, negu ją gali pasiekti mokslas. Kadangi mąstančiam žmogui neįmanoma gyventi tiesos siekimu, nes pastaroji „paraližuoja" jo veiksmus, tai mąstytojas žengia ir kitą žingsnį — skelbia, kad „valia tiesai" yra išsigimimo simptomas. Tokia atvirai iracionali filosofo apmąstymų logika diskreditavo racionalistinę pasaulėžiūrą ir iškėlė meną virš mokslo ir gyvenimo.

Antruoju F. Nyčės dvasinės raidos laikotarpiu išryškėjo naujas požiūris į daugelį svarbiausių meno filosofijos problemų. Visai kitaip negu ankstyvuose romantiniuose veikaluose, kuriuose jis meną ir grožį iškėlė į dangiškas sferas ir tuo remdamasis skelbė jų savitiksliškumo idėją, dabar F. Nyčės požiūris daug realistiškesnis. Tai ypač ryšku, kai jis aiškina grožio esmę išlikdamas ištikimas humanistinei vokiečių klasikinės meno filosofijos tradicijai, kuri grožio matu laiko patį žmogų. „Žmogus,— rašo F. Nyčė,— įsivaizduoja, kad pasaulis yra kupinas grožio, ir užmiršta, jog pirmapradis grožio šaltinis yra jis pats. Tai jis padovanojo pasauliui grožį, labai žmogišką grožį, netgi pernelyg žmogišką. Visas mus supantis pasaulis iš tikrųjų yra tik atspindys žmogaus, kuris laiko gražiu tai, kas atitinka jo paties vaizdinį. Grožio sąvokoje tarsi atsiskleidžia jo įgimtas žmogiškas pasididžiavimas" [15]. Šioje naujoje F. Nyčės mąstysenos orientacijoje svarbus vaidmuo tenka naujiems idealams. Įveikdamas metafizinį A. Šopenhauerio pesimizmą ir savo „vagneriškąjį kompleksą", jis vis labiau domisi humanistinėmis vokiečių meno filosofijos tradicijomis, klasiki-

[13] *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений.— Т. 1.— С.69.
[14] *Ницше Ф.* Собрание сочинений.— Т. 7.— С. 38.
[15] *Ницше Ф.* Сумерки кумиров.— С. 125.

ne muzika, realistine literatūra (Stendalis, G. Keleris, kiek vėliau F. Dostojevskis) ir Rytų kultūra, menu, filosofinėmis estetinėmis idėjomis. Netgi jo knygos „Ryto aušra" pavadinimas ir epigrafas yra pasiskolintas iš indų „Rigvedos" epo. Lygindamas europietiškąją kultūrą su indų, F. Nyčė liūdnai konstatuoja, jog Europai dar toli iki Rytuose pasiektos dvasinės kultūros.

F. Nyčė, kaip ir Rytų (daosizmo, čan) mąstytojai, savo mintis formuluoja vaizdingomis poetinėmis metaforomis. Jis atsisako nuoseklaus minties plėtojimo ir skaido ją į susietus viena tema fragmentus — tezes. Dvasinis F. Nyčės meno filosofijos artumas daosizmo ir čan (dzen) koncepcijoms išryškėja, kai jis peikia liguistą, išsigimstantį ankstesnės kultūrinės tradicijos intelektualizmą, griaunantį mąstymo ir būties vientisumą. Tai sąlygojo analogišką „natūralumo" kultą, siekimą išlaisvinti instinktus. Ryšys su orientalistinėmis meno teorijomis išryškėjo siekime pateikti ontologinę meno interpretaciją, požiūryje į meninę kūrybą kaip aukščiausią žmogaus būties raiškos formą. Iš čia išplaukia ir identiškas žmogaus gyvenimo palyginimas su menu. F. Nyčės menininko koncepcija artima daosizmo ir čan teorijoms dėl to dėmesio, kuris skiriamas iracionalioms jėgoms, glūdinčioms žmoguje, ir instinktyviu jų išlaisvinimu. Menininko kūrybinį polėkį, kaip ir čan teoretikai, F. Nyčė apibūdina kaip savotišką dvasinį apsvaigimą, kurio metu išnyksta ribos tarp subjekto ir objekto, kūrybos ir paprasto veiksmo, realumo ir irealumo, grožio ir bjaurumo, priešybė tarp gėrio ir blogio, kūniško ir dvasinio pradų, nes visa tai suvokiama kaip glaudžiai susiję reiškiniai. Menininkas yra lyg savotiškas antžmogis, iškylantis virš pasaulio ir suteikiantis jam norimą pavidalą, o meninis kūrybos procesas suvokiamas kaip instinktyvių žmogaus potraukių išraiška. Aukščiausias meistriškumas pasiekiamas be jokių mokslinių pastangų, tiesiog žaidžiant. Kūryboje viską nulemia spontaniškas improvizacinis pradas.

F. Nyčei ypač artimos daosizmo ir čan adeptų propaguojamos meninės tiesos išsakymo ir kūrinio neišbaigtumo koncepcijos. „Filosofas,— teigė jis,— tik tuomet lieka filososofu, kai jis tyli" [16]. F. Nyčės nuomone, tiesos esmės neįmanoma autentiškai perteikti paprastais žo-

[16] *Ницше Ф.* Человеческое слишком человеческое.— М., /б. г./ — С. 22.

džiais, ji visuomet liks neišsakyta. Todėl jis, kaip ir Rytų menininkai, aukštai vertina simbolį, metaforą, paradoksalaus mąstymo principus, neišbaigtumą, estetinę užuominą. Neišsakyta iki galo mintis, anot F. Nyčės, sukelia daug didesnį įspūdį negu nuosekliai vystoma.

Rytietiškų idėjų poveikis F. Nyčės mąstysenoje susilieja su J. V. Gėtės universalizmu. Šis poetas mąstytojas jam tapo didingiausios vokiečių kultūros epochos ir aukščiausio apoloniškojo prado simboliu. „Epochoje, kuri neigė visas realumo apraiškas gyvenime,— rašė F. Nyčė,— vienintelis Gėtė buvo nuoseklus realistas" [17]. Prieštaringų minčių kamuojamas mąstytojas jautė didelį potraukį prie blaivaus gėtiškojo realizmo, olimpinės rimties vientisumo.

Prie klasikinių idealų F. Nyčė linko veikiamas ir savo kolegos Bazelio universitete J. Burkharto. Iš jo filosofas perėmė susidomėjimą kultūros istorija, siekimą gvildenti meną kultūros kontekste, individualistinę graikų ir Renesanso kultūrų traktuotę, mokymus apie graikų pesimizmą, antikinio polio struktūrą, dekadentinės kultūros specifinius bruožus. Daugelį šių mokymų elementų jis perkėlė į vėlesnius kultūros ir meno raidos laikotarpius. Sekdamas J. Burkhartu, F. Nyčė kultūros ir meno raidą traktavo kaip savotišką filosofinę-estetinę konstrukciją.

J. Burkharto idėjų veikiamo F. Nyčės meno filosofijoje galima pastebėti stiprėjančias kultūrologines tendencijas. Jis mano, kad svarbiausios meno funkcijos yra kultūrinė, mitologinė ir ontologinė. Meną jis tyrinėja kartu su kultūra, o jo išsivystymo lygį laiko pagrindiniu kultūros klestėjimo ar jos smukimo požymiu. Kita vertus, kaip ir ankstyvuosiuose veikaluose, kultūros ir meno gyvybingumas čia siejamas su mitologija, suteikiančia kultūriniams reiškiniams „gyvybingą gamtinę jėgą". Pabrėždamas universalų sinkretišką mito pobūdį, F. Nyčė traktuoja jį kaip „išaukštintą alegoriją", „kondensuotą pasaulėvaizdį", kaip visuotinumo ir pirmapradės tiesos pasireiškimą. Dvasingos kultūros atgimimo viltis mąstytojas sieja su naujos mitologijos ir atitinkamos meninės kalbos sukūrimu. Mitologijoje jis mato neišsenkamą jėgą, kuri, maitindama vaizduotę, varo gyvenimą ir kūrybą į priekį, saugodama žmogų nuo betikslio blaškymosi.

[17] *Ницше Ф.* Сумерки кумиров. — С. 159.

Pagaliau, prilygindamas meną filosofijai, F. Nyčė suteikė jam ontologinę prasmę. Jo nuomone, tik menine veikla galima pateisinti pasaulio egzistavimą ir suteikti prasmę žmogaus būčiai. Jau „Tragedijos gimime" iškeltoje tezėje, kad „būtis ir pasaulis pateisinami amžinybėje tik kaip estetinis fenomenas" [18], faktiškai išryškėjo pagrindinė visos vėlesnės F. Nyčės meno filosofijos orientacija.

J. Burkharto įtaka pasireiškė tuo, kad sustiprėjo F. Nyčės istorizmas ir individualizmas. Kitaip negu A. Šopenhauerio koncepcijoje, kur menas įgauna absoliutų viršlaikį pobūdį, dabar F. Nyčės meno filosofijoje jis virsta istoriniu fenomenu, kiekvienoje epochoje turinčiu kitokį turinį. Visų didžiųjų istorinių meno raidos epochų (antika, Renesansas, XVIII amžius Prancūzijoje) būdingiausiu bruožu jis laiko genialių įvairiapusių asmenybių iškėlimą. F. Nyčė negailestingai nuvainikuoja švietėjų (J. Vinkelmanas, G. Lesingas, F. Šileris) idealizuojamą antikinį polį, kaip laisvės ir harmonijos karalystę. Jis šaiposi iš moksle vyraujančio „graikų harmonijos" kulto ir nurodo, jog abstraktūs samprotavimai apie tariamą senovės graikų humaniškumą yra išgalvoti, nieko bendro neturintys su istorine tikrove. Aukščiausius antikos ir Renesanso epochų meno laimėjimus F. Nyčė sieja su laiko žūtbūtine kova tarp didžiųjų individualybių, pasižyminčių galingais instinktais ir valia. Kaip mano filosofas, tikras menas gali suklestėti tik vyraujant dvasios genijams ir jų propaguojamoms vertybėms.

F. Nyčė skiria tris kokybiškai skirtingas meno formas: 1) aukščiausias „monologinis" menas, arba „pokalbis su dievais"; jis pajėgus išreikšti tikrąją meninės veiklos esmę; 2) „visuomeninis"— orientuotas į daugmaž subtilių žmonių dvasinius poreikius ir 3) „demagogiškas", arba „vulgarus", kuris stengiasi patenkinti vulgarų masių skonį. „Tikrasis", dvasingas menas visuomet yra elitinis, prieinamas tik nedideliam subtiliai meną jaučiančių žmonių ratui. Specifinį „tikrojo" meno bruožą F. Nyčė matė „didingame stiliuje", kuriam būdinga griežtai loginė formų organizacija, aiškių ir griežtų linijų poetika, t. y. visa tai, kas svetima filisterinei sąmonei.

Susipažinęs su naujausiomis europinės kultūros ir meno tendencijomis, F. Nyčė daro išvadą, jog dėl nuolat didėjančio intelekto vaidmens ir silpnėjančių natūralių

[18] *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений.— Т. 1.— С. 60.

gyvenimiškųjų instinktų jos palaipsniui išsigimsta. Visas brangiausias žmogui vertybes jis laikė išsigimimo arba dekadentizmo simboliais. „Kas mato smukimo požymius,— rašė F. Nyčė,— tas supranta, kad moralė ir visa, kas slypi už jos švenčiausių pavadinimų ir formų, liudija apie gyvenimo menkėjimą, pabaigos artėjimą, „baisų nuovargį" [20]. Prisimindamas didžių praeities meno meistrų H. Šiutco, J. S. Bacho, G. F. Hendelio, A. Dantės, S. Rafaelio „dvasios polėkius", F. Nyčė priešpriešina jiems savo epochos meną, kuris „nusmukęs iki karikatūros lygio". Gyvo kūrybinio prado silpnėjimą mene jis laiko svarbiausiu dekadentinio stiliaus bruožu. Kiti jo skiriamieji požymiai yra nuovargis, valios bejėgiškumas, dirbtinumas, chaotiškumas, sudedamųjų dalių anarchija, miglota prasmė, orientavimasis į stereotipinius filisterinės sąmonės skonius.

F. Nyčė pakankamai blaiviai vertina save ir savo kūrybą suprasdamas, kad ir jis akumuliuoja savyje laikmečio skaudulius ir ydas. Todėl ir laiko save kaip „dekadentą". Tačiau tarp savęs ir amžininkų jis mato vieną principinį skirtumą — jis „pažino" ir „suvokė" dekadentizmą ir pakilo į kovą su juo. Tačiau ši kritika, nepaisant viso jai būdingo aštrumo, taip ir liko kritika iš dekadentizmo pozicijų.

Alegorišku, poetiniu, filosofiniu kūriniu „Taip kalbėjo Zaratustra" F. Nyčė įžengė į paskutiniąją savo dvasinės evoliucijos fazę. Šį simbolinį kūrinį, kurį pats autorius laikė savo kūrybos viršūne, sunku logiškai paaiškinti. Čia poetine forma pateikta daugelis F. Nyčės vėlyvosios meno filosofijos idėjų, kurios vėliau svarstomos neužbaigtame programiniame veikale „Valia viešpatauti" [21]. Jame ne tik aštriai kritikuojama to meto kultūros ir meno krizė, bet ir pateikiama sava radikalaus „vertybių perkainavimo" programa.

„Visa mūsų kultūra,— rašė F. Nyčė,— jau ilgą laiką juda kažkokioje kas šimtmetį didėjančioje įtampoje ir

---

[19] *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений.— М., 1911.— Т. 3.— С. 168.

[20] *Ницше Ф.* Сумерки кумиров.— С. 4.

[21] F. Nyčės veikalas „Valia viešpatauti" yra nesibaigiančios polemikos objektas, nes šio veikalo leidimuose yra daugybė pernelyg laisvų redaktoriaus papildymų, taisymų ir atviro falsifikavimo faktų. Po F. Nyčės mirties filosofo sesuo E. Ferster-Nyčė, norėdama, kad knyga būtų nuoseklesnė, daugelyje vietų neleistinai keitė rankraščio tekstą.

tarsi artėja prie katastrofos: nerimastingai, prievarta, veržliai tarsi srautas, judantis į savo baigtį, nesusimąstydamas, vengdamas mąstyti" [22]. Konstatuodamas, kad Europos kultūros situacija yra pasiekusi krizę, F. Nyčė vadina kultūrą „nihilistine". Į klausimą, kas tas nihilizmas, jis atsako, jog nihilizmas gimsta tuomet, kai „aukščiausios vertybės praranda savo vertę. Nėra tikslo! Nėra atsakymo į klausimą „kodėl". Visai kitaip negu M. Heidegeris, kuris nihilizmą laiko „tautų, įtrauktų į naujųjų amžių įtakos sferą, pasauliniu judėjimu, vedančiu į neišvengiamą katastrofą" [23], F. Nyčė nihilizmą traktuoja tik kaip tam tikrą „patologinę tarpinę būseną", kai produktyvios visuomenės jėgos dar nepakankamai stiprios arba dekadentizmas dar delsia, kaupdamas jėgas.

Suvokęs nihilizmo reikšmę, F. Nyčė, kaip tiksliai yra išsireiškęs A. Kamiu, „pradeda jį analizuoti kaip klinikinį reiškinį, savotišką ligą" [24], aiškinasi jo filosofines, religines, psichologines priežastis. Nihilistinės pasaulėžiūros ištakas jis randa metafizinėje posokratinėje filosofijoje (jos analitiškumas sugriovė pirmapradį mąstymo ir būties vientisumą) ir išsigimstančioje religijoje. Krikščioniškosios pasaulėžiūros stiprėjimą F. Nyčė traktavo kaip žmogaus „valios gyventi" silpnėjimo simptomą. Trečiojo transcendentinio prado (Dievo) įvedimas į natūralius „žmogaus-gamtos" santykius suvokiamas kaip žmogaus mėginimas išvengti atsakomybės už savo veiksmus ir pasaulį. Pasak F. Nyčės, daugelį amžių žmogus buvo tikras būties valdovas, jos tragiškas herojus. Vėliau, atsižadėjęs savo misijos žemėje ir praradęs tikėjimą, jis mėgino išsaugoti savo orumą iliuziniu tikėjimu, kad moralinės vertybės yra kardinalios vertybės. Silpnėjant krikščioniškajai pasaulėžiūrai ir jos moralės nuostatoms, ypač aštriai juntamas nihilizmo stiprėjimas. Šis tragiškas nusivylimo ir būties beprasmiškumo jausmas gimsta, teigia mąstytojas, ne todėl, kad sustiprėja „gyvenimo niekingumo" jausmas, o todėl, kad mes imame abejoti visų moralinių vertinimų prasmingumu, prarandame tikėjimą netgi žmogaus būties, jo kūrybinės paskirties tikslingu-

[22] *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений.— М., 1901.— Т. 9.— С. 3.

[23] *Heidegger M.* Holzwege.— Frankfurt am Mein, 1950.— S. 201—202.

[24] *Camus A.* Nietzsche et nihilisme // Temps moderne.— 1951.— An. 7.— N. 70.— P. 193.

mu. (F. Nyčei gyvenimo prasmė glūdi kūryboje.) Senoji krikščioniškoji pasaulio interpretacija susvyruoja, nes ji buvo laikoma vienintele teisinga, todėl ir atrodo, kad „šiandien gyvenimas prarado bet kokią prasmę, kad viskas veltui" [25].

To meto kultūrinės situacijos paradoksalumą F. Nyčė mato tame, kad „Dievo idėja mirė", o žmonės tarsi to nepastebi. Viskas inertiškai dar juda, nors visa tai, kas krikščioniškoje kultūroje rėmėsi transcendentiniu pradu (kultūra, religija, menas, moralė, kūryba), prarado savo pamatą, ir žmonija, dar pati to nesuvokdama, jau stovi bauginančio „nieko" ir „nebūties" akivaizdoje. Laikydamas to meto žmogaus padėtį šiame pasaulyje „tragiška", nes transformuojantis pasauliui žmogaus gyvenimas praranda savo kūrybinę prasmę, F. Nyčė teigė, jog pats ryškiausias epochos požymis yra „neįtikėtinai smukusi žmogaus savigarba". Žmogus, kurį humanistinė sąmonė suvokė kaip Visatos centrą, dabar galutinai prarado buvusios didybės šešėlį. Nepajėgdamas pakeisti „mirusio Dievo", jis tapo tradicinio pasaulėvaizdžio, besiremiančio transcendentiniu pradu, žlugimo priežastimi.

Po „Dievo idėjos mirties" žmogus pateko į tragišką situaciją susvetimėjusio pasaulio akivaizdoje, nes, praradęs tikėjimą anksčiau jį supusiomis vertybėmis, jis prarado autentišką ryšį ir su būtimi. Mąstančiam ir jaučiančiam savo vertę žmogui, anot F. Nyčės, lieka vienintelė nepažeidžianti jo orumo išeitis — *žūtbūtinės kovos su prarastuoju* ir *susvetimėjusiu pasauliu,* nenurimstančio gyvenimo prasmės ieškojimo kelias. Šiame iššūkyje lemčiai ir glūdi svarbiausias F. Nyčės *tragiškojo optimizmo* patosas.

Taip vėlyvuosiuose F. Nyčės veikaluose susiformavo visas kompleksas idėjų, priartinančių jį prie S. Kierkegoro ir egzistencialistų gvildenamos problematikos. „Egzistencializmas be F. Nyčės,— yra nurodęs V. Kaufmanas,— būtų beveik tas pats, kas tomizmas be Aristotelio, tačiau vadinti F. Nyčę egzistencialistu taip pat netikslu, kaip kad Aristotelį vadinti tomistu" [26]. Šis ryšys išryškėjo iš aštrios spekuliatyvinės filosofijos kritikos, siekimo išryškinti žmogaus būties unikalumą neatsiejant jos nuo

[25] *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений.— Т. 9.— С. 38.

[26] Existentialism from Dostoevsky to Sartre.— New York; Cleveland, 1968.— P. 22.

gyvenimo ir kūrybos, pasaulėžiūros pantragizmo, polinkio į krizinių žmogaus būties situacijų apmąstymą, filosofinės problematikos ontologizavimą, dėmesio nihilizmo fenomenui, asmenybės psichologijai.

Egzistencinio subjektyvios valios prioriteto būties atžvilgiu skelbimas neatsiejamas nuo F. Nyčės apmąstymų apie kūrybinę žmogaus paskirtį. Filosofą vis labiau ima dominti žmogaus dvasingumas ir jo asmenybės realizavimo keliai. Čia jaučiama B. Paskalio ir M. Montenio įtaka, nes jų veikaluose jis susipažino su subtilia žmogaus dvasios analize, jautriu psichologizmu. F. Nyčė visada domėjosi psichologija, ir šio psichologizmo kupina visa jo pasaulėžiūra. Neatsitiktinai savo dvasinėje išpažintyje „Ecce Homo" jis pirmiausia prisipažįsta apie savo visa aprėpiantį „psichologo smalsumą". Pamėgtas pasaulio, meno, asmenybės kūrybinės veiklos pažinimo instrumentas jam yra introspekcija.

B. Paskalis ir M. Montenis imponuoja F. Nyčei savo „nepriekaištingu sąžiningumu", dvasingumu, žmogaus būties tragiškumo apmąstymais. Tačiau kitaip negu B. Paskalio veikaluose, kur žmogaus būties tragizmas siejamas su vienišumu Visatos begalybėje, F. Nyčės koncepcijoje dėl visko kaltas siaubas, kurį patiria žmogus, susidūręs su dionisišku būties chaosu. Atmesdamas B. Paskalio orientaciją į transcendentalumą, F. Nyčė perima jo idėją apie būtinybę žmogui *įveikti savo paties ribotumą*, stoti į *stoišką kovą su pačiu savimi* ir kartu iškilti aukščiau savo instinktų ir savo egoistinio „aš". (Ši idėja, dominuojanti jo krikščioniškosios pasaulėžiūros ir metafizinio mąstymo kritikoje, yra ir „Zaratustros" leitmotyvas.) Neabejotinas šios stoiškosios idėjos ryšys ir su filosofo asmeninės egzistencijos problemų refleksija. Taigi visų svarbiausių vertybių, kuriomis vadovaudamasis turi gyventi ir kurti žmogus ir nuo kurių priklauso asmenybės tobulėjimas, F. Nyčė ieško ne anapus transcendentinio pasaulio, o pačioje asmenybėje. Jis kviečia žmogų įveikti savyje viską, kas jame pernelyg žmogiška, dėl naujo aukštesnio „viršžmogiško".

Pagrindinė jėga, padedanti žmogui išlaikyti jį supančio „svetimo" pasaulio spaudimą ir įprasminti savo egzistenciją, brandžioje F. Nyčės filosofijoje yra kūrybinė veikla arba tiksliau tobuliausia jos forma — menas. Kitaip negu A. Šopenhaueris, kuris manė, jog svarbiausia meno paskirtis — tai bėgimas nuo gyvenimo sunkumų ir

žmogaus būties niekingumo pateisinimas, brandus F. Nyčė laikė meną „skaidriausia" ir „galingiausia" valios viešpatauti raiškos forma, *„svarbiausiu gyvenimo stimuliatoriumi"*, atskleidžiančiu būties prasmę. Menas galutinai praranda bet kokį „nesuinteresuotumo" atspalvį, kuris būdingas I. Kanto ir A. Šopenhauerio meno filosofijos koncepcijoms. „Menas — menui" principas dabar aiškinamas kaip „pavojingas principas", nes jis „atplėšia idealą nuo tikrovės ir kartu nuskurdina tikrovę, šmeižia ją" [27]. Tačiau šių filosofo žodžių negalima laikyti jo prieraišumu realistiniam menui. Diskredituodamas meno „nesuinteresuotumą", jis siekė suteikti menui naują, *fiziologinę* funkciją. Brandžioje F. Nyčės meno filosofijoje menas nei ramina, nei gydo nuo būties žaizdų, o yra svarbiausias kūrybinės veiklos *stimuliatorius*. Biologizuodamas tradicinę meno filosofiją, F. Nyčė tarsi paverčia ją savotiška „taikomąja fiziologija" [28]. Menas čia vertinamas jo poveikio asmenybei aspektu, nes jo paskirtis — *plėtoti kūrybines žmogaus jėgas*, suteikti jam papildomus impulsus kovojant su kultūros masiškėjimu siekiant įtvirtinti naujų vertybių sistemą bei naujo tipo žmogų.

Pirmasis suvokęs, kokie yra pavojingi masinės sąmonės stereotipų formavimosi padariniai, F. Nyčė mėgino atskirti „tikrąją" dvasinės elitos kuriamą kultūrą nuo „netikrosios", filisterinės, kurią jis paniekinamai vadina „masės", „daugumos" kvazikultūra. Kultūros ir meno išsigimimą jis siejo su destruktyviu, tironizuojamu masinės sąmonės poveikiu individualybei. Kad išsaugotų standartinį vulgaraus kultūros vartotojo tipą, masinė kultūra priversta gintis ir pulti dviem frontais: tiek prieš išsigimstančius visuomenės tipus, tiek prieš tuos, kurie iškyla savo individualybe virš jos. Kadangi svarbiausia masinės kultūros tendencija reiškiasi „nepaslankumu", „stagnacija" ir „savisauga", filosofas nemato joje jokių kūrybiškumo užuomazgų [29], o ir pati mintis apie „kūrybingą masę" jam atrodo absurdiška.

F. Nyčės elitarizmas, kilęs iš negatyvaus požiūrio į masinės kultūros recidyvus, ilgainiui atvedė prie to, kad buvo pervertinti kai kurie klasikinės filosofijos princi-

[27] *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений.— Т. 9.— С. 112—113.

[28] „Stabų saulėlydyje" F. Nyčė užsimena apie norą parašyti specialų kūrinį „Meno fiziologija" (žr.: *Ницше Ф.* Сумерки кумиров.— С. 22).

[29] *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений.— Т. 9.— С. 105.

pai. Filosofas kvietė atsisakyti „melagingų" lygybės principų. Šitai norėta teoriškai pateisinti dvasios genijų moralės ir elgesio normų išskirtinumą. Jis teisingai nurodė svarbiausią vokiečių klasikinės filosofijos humanizmo trūkumą — polinkį į „ramų, stebėtojišką tikrovės suvokimą". Iki F. Nyčės vyravęs klasikinis humanizmas rėmėsi daugelio kartų suformuotu kultūriniu istoriniu humanistinių idėjų kompleksu, kuris pasižymėjo antropologiškumu. F. Nyčė, remdamasis svarbiausių to meto kultūros ir meno raidos tendencijų kritika, paneigė tradicinę antropologiją ir suformavo naujos mitologinės, „antžmogio" antropologijos kontūrus, išaukštino individualizmą ir estetizmą.

Taigi, pasisakydamas už tikrosios elitinės kultūros atskyrimą nuo niveliuojančios masinės kultūros, F. Nyčė savo viltis siejo ne su to meto menu, kuris buvo pernelyg romantiškas ir sentimentalus, o su nauju „genijų antžmogių" menu, kuriam svetimas minkštakūniškumas. Šis natūraliais žmogaus instinktais besiremiantis menas filosofui tapo galinga *antinihilistine* jėga, sudarant prielaidas naujam dvasiniam judėjimui ir formuojant naują menininkų-genijų kastą, esančią „anapus gėrio ir blogio".

F. Nyčės meno filosofijos centre yra genijaus arba meninės kūrybos subjekto problema. Tiesiogiai siedamasi su žmogaus laisvės, gyvenimo prasmės problemomis, ji gvildenama ontologiniu požiūriu. Meninė veikla filosofui yra tobuliausia asmenybės unikalumo raiškos forma. Iš čia išplaukia ir požiūris į žmogų, kaip aukščiausių vertybių kūrėją, ir genialumo išaukštinimas. Šis meninės kūrybos subjekto problemos iškėlimas F. Nyčės meno filosofijoje tarsi nuspėja menininko asmenybės aukštinimo tendenciją XX a. pradžios Vakarų Europos mene. M. Heidegeris taikliai yra pastebėjęs, kad F. Nyčės koncepcijoje meno pasaulis vertinamas iš menininko, o ne pašalinio stebėtojo pozicijų. Toki požiūrį jis pagrįstai laiko „vienu iš svarbiausių F. Nyčės meno filosofijos principų" [30].

Plėtodamas Jėnos romantikų, jaunojo F. Šelingo ir A. Šopenhauerio idėjas, kultūros esmę ir aukščiausią žmogaus prigimties pasireiškimą F. Nyčė mato genialioje asmenybėje, įtvirtinančioje ir „išryškinančioje" savo būtį kūrybiniu aktu. Genijus yra instrumentas, kuriuo

[30] *Heidegger M.* Nietzsche.— Pfüllingen, 1961.— Bd. 1.— S. 83.

išreiškiamas kūrybinis gyvenimo polėkis. Jau ankstyvuosiuose kūriniuose filosofas genialią asmenybę traktavo kaip išskirtinį reiškinį, kurio negalima paprastai paaiškinti. Šiai savotiškai dievybei — menininkui būdingas visiškas „nerūpestingumas" ir „amoralumas". Pagautas meninės kūrybos polėkio jis pirmiausia nori pajusti „džiaugsmą, didybę, išsivaduoti iš savo viduje glūdinčių prieštaravimų kančios" [31]. Taigi genijaus koncepcijoje romantinis išskirtinės asmenybės kultas tarsi susilieja su švietėjams būdinga „natūralaus žmogaus" nostalgija.

Vaizduodamas istorinę genijaus misiją, santykius su jį supančiu pasauliu, F. Nyčė daugiausia sekė A. Šopenhaueriu. Tačiau tarp jų buvo ir esminių skirtumų, kuriuos nulėmė nuoseklesnis Nyčės istorizmas. Kitaip negu A. Šopenhaueris, kuris filosofinį ir meninį genijų laikė neistoriniu kultūros subjektu, F. Nyčė griežtai skyrė meninio ir filosofinio genijaus tikslus ir veiklos sritis. Filosofinis genijus, teigė jis, orientuojasi į *amžinų* „viršistorinių" vertybių kūrimą, o meninis genijus visuomet jaučia tiesioginį savo kūrybos priklausomumą nuo *laikmečio dvasios.* Tačiau šis istorizmas apibūdinant meninį genijų nenuoseklus, nes jį nuolat deformuoja voliuntaristinės idėjos. Kita vertus, jei filosofiniam genijui tiesos siekimas neatsiejamas nuo jo istorinės misijos įgyvendinimo, meniniam genijui orientacija į tiesą nebūtina, nes menininkas „nenori atsisakyti tų galimybių, kuriomis pasinaudodamas menas gali pasiekti didžiausią išraiškingumą, t. y. fantastinio, mitologinio, potraukio simboliams, asmenybės galimybių pervertinimo, tikėjimo stebuklinga genijaus prigimtimi. Vadinasi, menininkui daug svarbiau išsaugoti savo kūrybinę manierą negu ištikimybę mokslinei tiesai" [32].

Ankstyvąją F. Nyčės meninio genijaus koncepciją galima traktuoti kaip savotišką Zaratustros ir „antžmogio" prototipą. Ši kūrybinio subjekto transformacija paaiškinama tais poslinkiais, kurie vyko filosofo pasaulėžiūroje. Genijų jis laiko savotišku „tiltu" tarp istorinio žmogaus ir to aukščiausio žmogaus tipo, kuris išreiškiamas antžmogio arba Zaratustros simboliu. Kelias į būsimą žmogaus išaukštinimą. F. Nyčės nuomone, ne iškeliant šiuolaikinę pernelyg gležną ir liguistai refleksuojančią

[31] *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений.— Т. 1.— С. 29.
[32] *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений.— Т. 3.— С. 121.

asmenybę, o atskleidžiant natūralius žmogaus instinktus, *išryškinant tai, kas jame dar liko pirmykščio, nepaliesto.*

Natūralios galingos asmenybės prototipu F. Nyčė laikė antikos, skandinavų, germanų genčių, arabų, japonų heroiškos istorijos didvyrius. Būdingiausi antžmogio bruožai — tai „įgimtas kilnumas" ir dvasios „aristokratiškumas", susijęs ne su klasine kilme, o su asmenybei būdingų savybių visuma. Šie bruožai, anot filosofo, suteikia asmenybei besąlygišką autoritetą, išskirtinumo aureolę, teisę vyrauti socialiniame organizme, o kai visuomenės lyderiai jų neturi, tuomet masių sąmonėje gimsta maištingos anarchijos nuotaikos [33]. F. Nyčės sukurtas antžmogio vaizdinys, yra nurodęs J. Kučinskis, iš tiesų atspindi radikalų žmogaus neigimą, tačiau jis „nulipdytas iš idealių žmogaus bruožų" [34].

Daugelis antžmogio bruožų (natūralumas, agresyvumas, individualizmas, amoralumas, sentimentalumo neigimas ir t. t.) kiek švelnesne forma išreikštas genijaus vaizdiniu. Jau ankstesniuose veikaluose apibūdindamas genijaus bruožus, F. Nyčė teisino savivalę ir begėdišką egoizmą, lygino jį su pikta demoniška esybe, kentauru, pusiau žvėrimi, pusiau žmogumi, pasidabinusiu angelo sparnais. Tiesa, šios individualistinės tendencijos, veikiant J. V. Gėtės idėjoms, gerokai susilpnėjo vėlyvoje jo meninės kūrybos koncepcijoje. Tačiau greta „demoniško" prado genialioje asmenybėje F. Nyčė matė ir kažką infantilaus, vaikiško, patologiško, būdingo lengvai pažeidžiamai sielai. Iš čia ir išplaukia požiūris į ją kaip „tobuliausią" ir kartu „jautriausią gedimams" mechanizmą [35]. Tarsi apibendrindamas savo gyvenimo ir kūrybos patirtį, jis išplėtojo mintį apie meninio genijaus „neįmanomumą" be tam tikros ligos, patologijos, kuri nulemia ypatingą gyvenimo stilių ir jautresnį pasaulio suvokimą.

Ankstyvoji F. Nyčės menó filosofija rėmėsi platoniškuoju ir romantiniu meninės kūrybos dėsningumų aiškinimu. Meninės kūrybos subjektas čia yra virtęs nesąmoningu mediumu, dionisinių pasaulį valdančių jėgų transliatoriumi. Jis tarsi nekuria, o pats kūrinys objekty-

[33] Neretai Nyčės elitarizmas ir aristokratizmas aiškinamas pernelyg tiesmukiškai, užmirštant jo panieką „pinigų maišams", fabrikantams ir pirkliams už žeminantį asmenybę merkantiliškumą.

[34] *Kuczinski J.* Zamierch mieszczanstwa. Immoralism — Nihilism — Faszysm.— Warszawa, 1967.— P. 464.

[35] *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений.— Т. 9.— С. 334.

viai gimsta iš būties gelmių. Toks požiūris į meninės kūrybos procesą neigia subjektyvumą. „Mes pažįstame subjektyvų menininką,— rašė filosofas,— tik kaip blogą menininką. Todėl pirmiausia reikalaujame iš visų meno apraiškų pašalinti subjektyvumą, išsilaisvinti iš „aš" priespaudos, visokios individualios valios bei potraukių galios apribojimo. Be objektyvumo, be grynos nesuinteresuotos kontempliacijos neįmanoma netgi menkiausia tikrai meniška kūryba" [36].

Nors F. Nyčė kalba apie principinę apoloniškojo ir dionisinio principų harmoniją, bet jo ankstyvuosiuose kūriniuose vyrauja dionisinis pradas, kurį jis laiko stichinių kūrybinių jėgų, atskleidžiančių „tikrąją" pasaulio prigimtį, simboliu. Svarbiausia meninės kūrybos prielaida — tai ypatinga dvasios būsena, „svaigulys", tai kūrybinių jėgų pakilimas, stiprus susijaudinimas, aistringumas, didėjantis emocionalus asmenybės imlumas. Tikras menas gali gimti tik iš didžių aistrų, galingų dvasios protrūkių. Pagautas kūrybinio polėkio menininkas pasaulio esmę suvokia mistinės intuicijos keliu. Tai atveda jį į emocinį transą ir leidžia jam susilieti su jo suvokiamais reiškiniais. Šioje nesąmoningoje dvasinio „praregėjimo" būsenoje menininkas, anot F. Nyčės, tampa labai panašus į pasakų pabaisą, kuri mato save tarsi iš vidaus, būdama kartu ir subjektas, ir objektas, poetas, aktorius ir žiūrovas. Norėdamas realizuoti savo kūrybinės valios polėkius, menininkas griauna nusistovėjusius meninius principus, visokias normatyvines nuostatas. Jis vadovaujasi stipriausiais jo pasąmonės gelmėse glūdinčiais „Kunstwollen" („meninės valios") impulsais, savo neabejotinai teisinga intuicija. Šis menininko kūrybinių nuostatų autentiškumas ir spontaniškumas nulemia meno kūrinio vertę. Kadangi meninės kūrybos eiga čia aiškinama kaip visiškai nesąmoninga veikla, tai ji yra svetima mokslui ir pažinimui. Kita vertus, menininko sukurtoms grožio formoms netinka jokie vertinimo kriterijai, nes tarp „meno" ir „tikrovės" atsiradusi praraja, o meninio grožio prigimtis laikoma svetima tiesai. (Ši F. Nyčės veikaluose teoriškai grindžiama „grožio" ir „tiesos" priešprieša vėliau įsivyravo daugelio modernistinio meno teoretikų veikaluose.) Meninės kūrybos ištakos čia siejamos su biologinėmis prielaidomis, iš kurių savo reikš-

[36] *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений.— Т. 1.— С. 55.

mingumu išsiskiria lytinio instinkto sublimacija (pastaroji tezė yra svarbiausias psichoanalitinės meno teorijos elementas). Iš čia išplaukia siekimas grįsti meno filosofiją naujausiais fiziologijos mokslo laimėjimais. Lygindamas kūrėją su besiliejančia per kraštus upe, filosofas aiškino, jog kūryba — tai „gyvenimiškos jėgos perteklius", „pražydusio kūniškumo išsiliejimas", „afektų įtampos iškrova". Meninės kūrybos vertės kriterijumi laikoma ne tikrovė, praktika („tiesa — iliuzija"), o nepaklūstanti jokiai kontrolei intuicija. Kita vertus, „menininko meilė formai dėl jos pačios" taipogi nulemia meno kūrinio vertę. Taip ankstyvojoje F. Nyčės meninės kūrybos koncepcijoje įsivyrauja iracionalistinės, biologinės, reliatyvistinės bei formalistinės tendencijos.

Brandžioje F. Nyčės meninės kūrybos koncepcijoje pastebimai didėja racionalių motyvų vaidmuo. Dabar filosofas kritiškai vertina platoniškąją „dieviško įkvėpimo" teoriją ir kaltina menininkus už jų suinteresuotumą skleisti mitus apie dievišką kūrybinio praregėjimo bei įkvėpimo prigimtį. Jis teigia, jog menininko ir mąstytojo vaizduotė nuolatos kuria skirtingos vertės vaizdinius, kuriuos jo akylus žvilgsnis ir didelė patirtis kritiškai vertina, atmeta, atrenka, derina, ir tik per šiuos kūrybinius ieškojimus gimsta reikšmingi meno kūriniai. Netgi talentingiausias menines improvizacijas subrendęs mąstytojas vertina santūriai, lygindamas jas su „nuoseklia ir rimta meninės minties patikrinta kūryba". Nepaneigdamas įgimto talento vaidmens, F. Nyčė vis dažniau kalba apie darbingumo, amato paslapčių įsisavinimo, nuolatinių ieškojimų ir klaidų taisymo reikšmę. Jis teigia, jog ne tik genijaus, bet ir kitų žmonių veikla yra nepaprastai sudėtinga, todėl negalima jos laikyti „stebuklu". Ar galima manyti, kad tik menininkai, oratoriai, filosofai yra genialūs, turintys ypatingą „intuiciją", tarsi jie turėtų paslaptingus akinius, leidžiančius išvysti pačią reiškinių esmę.

Šios idėjos yra visiškai priešingos toms, kurias dar neseniai skelbė filosofas. Anksčiau vyravusį iracionalų dionisinį principą brandžioje F. Nyčės meninės kūrybos koncepcijoje pakeitė racionalus apoloniškasis. „Kurti, — teigė jis, — vadinasi, rinktis ir suteikti meno kūriniui išbaigtą formą (visose valios raiškos srityse svarbu kaip

tik tai)" [37]. Harmoningame apoloniškajame mene kūrybinis aktas, galutinai praradęs anksčiau jam būdingą nerimastingumą ir siautulingumą, įgauna naujus bruožus. Menininkas tarsi slysta reiškinių paviršiumi, žaisdamas rimties nedrumsčiančiomis skaidriomis ir šviesiomis meninėmis formomis. Ši racionalistinė apoloniškoji meninės kūrybos koncepcija sunkiai įsikomponuoja į bendrą F. Nyčės iracionalistinės meno filosofijos kontekstą (ypač į idividualistinę meninės kūrybos subjekto teoriją ir „valios viešpatauti" sampratą). Todėl vėlesnėje teorinėje mintyje filosofas vertinamas beveik be išimties kaip iracionalistinių idėjų šalininkas.

XX a. pradžioje kilo galinga susižavėjimo F. Nyčės idėjomis banga. Mąstytojas tapo savotišku meninės inteligentijos dievaičiu. Šį susižavėjimą kėlė poetinė F. Nyčės mąstysenos forma, jo metaforiškos ir universalios idėjos, jų pritaikomumas skirtingose kultūros srityse. „Jo įtakos Vokietijoje,— rašė K. Jaspersas,— negalima lyginti su jokios kitos filosofijos įtaka. Galima manyti, kad jo autoritetu remiasi kiekvienos pasaulėžiūros šalininkai" [38]. F. Nyčės idėjos veikė tolimesnę „gyvenimo filosofijos" raidą, egzistencializmo, psichoanalizės, „masinės kultūros" teoretikus. Filosofinės ir poetinės kūrybos persipynimas, atgimęs ir aktualizuotas F. Nyčės veikaluose, darė poveikį egzistencialinės pakraipos intelektinei eseistikai.

Nors F. Nyčė buvo klasikinio meno gerbėjas ir jo kūriniuose beveik neaptinkame tiesioginės jo meno filosofijos idėjų projekcijos į savo laikmečio meno praktiką, tačiau jo idėjos kaip tik ir suvaidino lemiamą vaidmenį formuojantis teorinei modernistinio meno platformai. Radikalioji meninė inteligentija ir prie jos prisišliejusi bohema, nepajėgdama suvokti tikrosios F. Nyčės idėjų prasmės, „apkvaito nuo jose slypinčio vitališkumo ir dionisinių instinktų šėlimo" [39]. Įkvėpti vulgarizuoto F. Nyčės „maištingų" idėjų patoso, naujos kartos menininkai sukilo prieš nusistovėjusias meno tradicijas. Taip klasikinės kultūros „vertybių perkainavimo" idėjos, subrendusios F. Nyčės meno filosofijoje, tarsi pereina iš teorinių idėjų sferos į

[37] *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений.— Т. 9.— С. 317.

[38] *Jaspers K.* Vernunft und Existenz.— Gröningen, 1935.— S. 23—24.

[39] *Villet J.* L'Expressionisme dans les Arts (1900—1968).— Paris, 1970.— P. 21.

modernistinio meno praktiką. Ekspresionistas E. Najus teigia, jog F. Nyčės individualizmas ir „vertybių perkainavimo" idėja pateikė trokštančiai dvasinio atsinaujinimo meninei sąmonei „naujo tipo menininko pavyzdį..." [40]. Zaratustros vaizdiniu pateikiamas naujo laisvo menininko idealas, pajėgiantis iki galo atskleisti tikrąją meninės būties esmę ir sėkmingai kovoti su klestinčio dekadentizmo liguistumu. F. Nyčė ne tik atskleidė „tamsiuosius" iracionalius menininko prigimties lygmenis, bet ir įrodinėjo, kad, užvaldę kiekvieną asmenybę, nulemia galutinius jos kūrybinės veiklos rezultatus. Filosofas išvadavo meną iš tikrovės „pančių", iškėlė pasąmonės reikšmę, paskelbė meno kuriamą iliuziją aukščiausia tiesa. Krypimas į iracionalias vitališkas jėgas, į natūralius žmogaus instinktus griovė objektyvius meninės kūrybos rezultatų vertinimo kriterijus, teoriškai įteisino reliatyvizmą. Modernistai perėmė iš F. Nyčės įsitikinimą apie *neišvengiamą žmogaus būties tragiškumą*, iš filosofijos į meno sritį perkėlė teiginį, kad „tikrojo" meno tikslas — ne *realaus pasaulio vaizdavimas*, o *žmogaus vidinio pasaulio išraiška*. Suradę jo meno filosofijoje glūdinčias „potencijas", modernistinio judėjimo vadai (E. L. Kirchneris, V. Kandinskis, F. Markas, A. Derenas, M. Vlaminkas, F. T. Marinetis, Dž. Kiriko, S. Dali ir kt.) padarė daugelį šių idėjų savo meniniu credo ir plačiai panaudojo savo kūrybos principų teoriniam pagrindimui.

## FORMALISTINĖ MENO FILOSOFIJA (K. FYDLERIS, A. RYGLIS, H. VELFLYNAS)

Formalistinės meno filosofijos pradininkas buvo I. Kanto idėjų tęsėjas J. F. Herbartas. Suvokdamas grynai empirinių meno tyrinėjimų ribotumą, jis kritikavo G. Hėgelio meno filosofijos metafiziškumą ir tikėjosi rasiąs trečiąjį, „mokslinį" kelią. Jis norėjo išlaisvinti mokslą apie meną iš filosofinės metafizikos priespaudos, suteikti jam autonomiją. Remdamasis I. Kanto iškelta estetinio nesuinteresuotumo teorija ir „asociatyvinės psichologijos" principais, svarbiausiu meninio vertinimo požymiu J. F. Herbartas laikė savitikslį, spontanišką pasitenkinimą, kurį sužadina meno kūrinio forma, jo elementų santykiai. Jau

[40] *Hattmann W. E. W. Nay.*— Köln, 1960.— S. 35.

kantinėje grožio teorijoje, kaip yra pažymėjęs V. Sezemanas, glūdi tam tikras „dvilypumas", suskaldęs ją į dvi savarankiškas dalis, besiremiančias visai skirtingais principais bei kriterijais: į grynos formos teoriją ir dalykinio turinio teoriją. Kitaip negu F. Šelingas, romantikai, G. Hėgelis, kurie lemiamą vaidmenį priskyrė dalykinei reikšmei ir jutiminę formą laikė tik kaip išorinio realizavimo priemonę, J. F. Herbartas ir jo sekėjai buvo įsitikinę, jog grožis „apsprendžiamas tik objekto dalių arba elementų santykiu" [1].

Formalistinės metodologijos tendenciją toliau plėtojo R. Cimermanas, analizuodamas formas, struktūras, ritmus, proporcijas ir jų santykius. Formalizmo teoretikų požiūriu neslegiama metafizinių spekuliacijų struktūrinių meno principų analizė turi padaryti mokslą apie meną efektyvų ir mokslišką.

XIX a. pabaigoje formalistinės meno filosofijos idėjas plėtojo artimi draugai, vadinamojo „Romos ratelio" atstovai, K. Fydleris, A. fon Hildebrandas ir H. fon Marė. Jie kvietė mokslininkus vėl atsigręžti į meną kaip vienintelį vertą mokslinio tyrinėjimo objektą ir pažinti jo vidinius dėsnius. Šie „grynojo meninio regėjimo" („pure visibilité") teorijos šalininkai tvirtino, jog menas yra autonominis, turintis savo meninio vystymosi dėsnius ir tik tuo pagrindu gali būti pažintas.

Įtakingiausias šios grupuotės teoretikas K. Fydleris (1841—1895) buvo ortodoksalus I. Kanto pažinimo teorijos šalininkas. Jo pažiūroms turėjo įtakos ir J. F. Herbarto, A. Šopenhauerio, J. Burkharto ir F. Nyčės idėjos. Nors K. Fydlerio ryšiai su J. Burkhartu ne visuomet yra aiškiai matomi (tam turi įtakos nauja kultūrinė bei filosofinė situacija, kuri kelia mokslininkams kitokius uždavinius ir jų sprendimo variantus), būtent jie daugiausia lemia fydleriškosios meno filosofijos vieta formalistinės tendencijos plėtotėje. K. Fydleris siejo J. Burkhartą su A. Rygliu, H. Velflynu, M. Dvoržaku, E. Panofskiu, kurie meno filosofijoje vėl grįžo prie istorinių meno raidos problemų gvildenimo. K. Fydlerio veikaluose jaučiamas silpnėjantis meno ir istorijos ryšys. Svarbiausių meno būties problemų tyrinėjimą jis priskyrė pažinimo teorijai. Mažai domėdamasis aktualiais meninio proceso reiškiniais, K. Fydleris linko į metodologinių ir teorinių me-

[1] *Sezemanas V.* Estetika.— V., 1970.— P. 273.

no filosofijos problemų gvildenimą, daugiausia dėmesio skirdamas meno specifiškumo, menininko kūrybinio aktyvumo, jo santykių su tikrove, meno kūrinio vidinių dėsnių pažinimo problemoms.

Susipažinęs su ankstesne mokslo apie meną raida, K. Fydleris rašė, jog „iki pat mūsų dienų didžiausia ankstesnės meno filosofijos klaida yra ta, kad ji tyrinėjo meną jo teikiamo poveikio aspektu. Todėl meno filosofija palaipsniui transformavosi į estetiką" [2]. Iš tiesų XIX a. pabaigoje, didėjant psichologinių tendencijų įtakai, meno filosofijos ir estetikos problematika supanašėjo. Mokslininkai, gvildendami siauras meno suvokimo temas, neretai palikdavo nuošalyje svarbiausias meno filosofijos problemas. Mėgindamas atskirti specifines meno filosofijos problemas nuo estetikos problemų, K. Fydleris ryžosi „išvalyti" iš meno filosofijos svetimas priemaišas. Savo požiūrį jis grindė teze, jog esminis estetikos objektas esąs grožis ir jo suvokimo problemos, o meno filosofijai rūpi meno esmės, menininko kūrybinio aktyvumo, kūrybos ištakų ir meno kūrinio vidinių dėsnių pažinimo klausimai. Kitaip negu grožis, kuris atsiskleidžia subjektyviai juntant *malonumą*, aukščiausias meno filosofijos tikslas yra *tiesos pažinimas*. Priešpriešindamas grožį tiesai, K. Fydleris siekė įrodyti, jog meno filosofija neturi nieko bendra su jausmais, skoniu ir estetika. Kadangi „tikras" meno kūrinys kuriamas ne jausmų ir grožio pagrindu, todėl norint jį suprasti jausmų nepakanka. Iš to išplaukia, kad menas yra ne estetikos, o meno filosofijos kompetencija. K. Fydlerio siekimas iš meno filosofijos pašalinti grožį ir kaip vyraujančią iškelti tiesos sąvoką yra kaip priešprieša minėtam XIX a. pabaigos teorinės minties perdėtam psichologiškumui, vienpusiškai meno sociologizavimo tendencijai, kuri grėsė meno specifiškumui,— jis galėjo ištirpti socialinėse struktūrose. K. Fydlerio koncepcija, atskirianti grožį nuo meno, susiaurino tiesioginį meno poveikį. Tai suteikė elitinį požymį K. Fydlerio meno filosofijai. Teigdamas, jog tradiciniai ir paprastų žmonių požiūriai neturi nieko bendra su „tikruoju" menu, autorius siekė įtvirtinti meno nepriklausomumą nuo gyvenimo, išorinių veiksnių įtakos ir tyrinėti jį tik dėl jo paties.

K. Fydleris buvo įsitikinęs, jog meno filosofija gali gauti

[2] *Fiedler K.* Schriften über Kunst.— München, 1913.— Bd. 1.— S. 62.

pozityvų vystymosi impulsą tik tuomet, kai meno fenomenų pažinimas remsis ne meno materialumu, o „vidine veikla", kurią jis pavadino „intuityviu pažinimu". Mes jau minėjome, kad K. Fydlerio meno filosofija vystėsi stipriai veikiama I. Kanto pažinimo teorijos, kurią jis papildė iracionalistinės filosofijos elementais. Remdamasis šopenhaueriškuoju mokymu apie intuityvų ir diskursyvų pažinimą, K. Fydleris teoriškai pagrindė meninės veiklos specifiškumą mokslo atžvilgiu. Abi šios visuomeninės sąmonės formos remiasi ta pačia jutimine medžiaga. Esminis jų skirtumas yra tas, kad kitaip negu mokslas, operuojantis abstrakcijomis, menas prabyla konkrečių meninių vaizdų kalba. K. Fydleris meną vertino kaip „stebuklą", kaip „neišvengiamos būtinybės" išraišką, ir tuo priartėjo prie vėlesnės A. Ryglio ir V. Kandinskio meno interpretacijos. „Menas,— rašė K. Fydleris,— yra toks esmės išsakymo būdas, kuris jokiu kitu būdu neįmanomas" [3].

Kaip ir A. Šopenhaueris, K. Fydleris meno tikslu laikė jo sugebėjimą išlaisvinti žmogų iš išorinio pasaulio beprasmybės. Tikrai didis menas, pasak K. Fydlerio, yra linkęs į gryną kontempliaciją. Jis išreiškia nesąmoningą menininko norą apčiuopti tuos ryšius, kurie jį sieja su begaline tikrovės formų ir reiškinių įvairove. Veikiamas šio spontaniško kūrybinio siekimo, modeliuodamas plastines formas, menininkas mėgina pajungti sau tikrovę. „Menas,— teigė K. Fydleris,— gali būti visiškai suprastas tik tada, kai visai pašalinama gamtos ir meninio vaizdinio priešprieša" [4]. Tačiau natūralūs meno ryšiai su tikrove K. Fydlerio veikaluose įgauna iškreiptą pavidalą, nes tikrovę jis interpretuoja kaip „regimybę", susidedančią „ne iš ko kito, kaip iš formų", kurios yra suvokiamos regėjimu. Pagal šią koncepciją kūrybos procese menininkas ne atspindi pasaulį, o atkuria jį, sujungdamas tikrovės vaizdinius į vientisą autonomišką meninių formų sistemą. Iš čia ir išplaukia tezė, jog „menas niekuo nepapildo gamtos, nes jis pats kuria gamtą" [5]. K. Fydlerio nuomone, meno kūrinyje esantis kūrybinis pradas suteikia kūriniui ne tik tikslingą rafinuotumą, nuoseklią vidinę meninių formų struktūrą, bet ir paverčia jį labiau realistiniu už

[3] *Fiedler K.* Schriften über Kunst.— Bd. 2.— S. 16.
[4] Ten pat.— P. 99.
[5] Ten pat.— P. 102.

tikrovę. Čia išryškėja K. Fydlerio idealizmas, nes meno kūrinys, kaip ir hėgeliškoji idėja, tikrovės atžvilgiu yra pirminis.

K. Fydlerio meno filosofijoje išskirtinis vaidmuo atitenka menininko kūrybiniam aktyvumui, su kuriuo tiesiogiai siejasi visos svarbiausios mokslininko teorinės konstrukcijos. Veikale „Apie menininko kūrybinio aktyvumo ištakas" (1887) pabrėžiama, jog meniškai asmenybei būdingas nepaprastas vidinis kūrybinis aktyvumas, kuris pirmiausia išreiškiamas meno kūrinio priemonių forma ir turiniu. „Jau nuo senų laikų,— rašė K. Fydleris,— dėl meninės veiklos esmės išreiškimo polemizuoja du didieji principai: tikrovės pakeitimo ir pamėgdžiojimo. Manau, kad šį ginčą galima išspręsti vietoj šių dviejų principų iškėlus trečiąjį — *tikrovės kūrimo principą*" [6] (pabraukta mano.— A. A.). Kitoje vietoje savo mintį K. Fydleris patikslino šitaip: „Menininko kūrybinis aktyvumas yra ne tikrovės mėgdžiojimas ar jausmų išraiška, o laisvas kūrimas" [7]. Šioje koncepcijoje jungiasi kantiškojo aktyvaus kūrybinio prado žmoguje aktualizavimas su Novalio kūrybiškumo aukštinimu bei F. Nyčės genijaus koncepcijai būdingu vitalizmu. Netgi meninių stilių vystymosi dėsningumus, įvairias meninio regėjimo bei meno raidos formas K. Fydleris tiesiogiai siejo ne su socialiniais kultūriniais veiksniais, o su skirtingomis menininko kūrybinio aktyvumo formomis. Meno raidą jis interpretavo kaip genialių kūrybingų asmenybių, kurios suteikia menui konkrečias meninio regėjimo formas bei stilistinius elementus, veiklos rezultatą. Kai vienos meninės formos išsisemia, naujos asmenybės sukuria naujas, kurios pakeičia senąsias. Taigi meninių stilių raida traktuojama kaip kūrybinio pažintinio akto plitimas ir imanentinis meninio regėjimo formų kitimas. Tačiau kitaip negu G. Hėgelis, kurio veikaluose meno raidos varomosios jėgos vaidmenį atlieka dvasia (idėja), fydleriškoje meno filosofijoje šią funkciją perima „grynojo meninio regėjimo formos".

Atskyręs meną nuo visuomeninių poreikių, nuo istorinės tikrovės, estetinio pasitenkinimo, grožio atspindėjimo, K. Fydleris jį siejo su ypatinga, esą tik menininkui būdinga „gryno meninio regėjimo" („pure visibilité") forma. Jis pabrėžė, jog menas išreiškia

[6] *Fiedler K.* Schriften über Kunst.— Bd. 1.— S. 180.

[7] *Fiedler K.* Ueber die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst.— München, 1876.— S. 50.

formų pasaulį ir yra suvokiamas meninio regėjimo, t. y. vizualinės kalbos, keliu. Vadinasi, kūryba perkelia į regimosios kalbos struktūras kažką, kas jau egzistavo kitur. Todėl svarbiausias menininko tikslas yra grynų, apvalytų nuo nemeninių veiksnių poveikio meninių formų kūrimas. „Tobulame" meno kūrinyje meninė forma, anot K. Fydlerio, pati turi aktyviai modeliuoti tą grynai meninį, t. y. formalų, kūrinio audinį, dėl kurio meno kūrinys yra kuriamas. Ši forma, kuri tuo pat metu yra ir kūrybinio realizavimo medžiaga, neturi išreikšti nieko kita išskyrus save, nes visa, kas slypi už meninės išraiškos priemonių, yra už tikrosios meno esmės ribų. Todėl ir meno turinys čia neretai apibūdinamas tik kaip formos kūrimas ir modeliavimas. Taip ir reikia suprasti plačius K. Fydlerio apmąstymus apie glaudų formos ir turinio ryšį. Šia prasme meno kūrinyje neįmanoma atskirti formą nuo turinio. Juo labiau kad menininko perėjimas prie išraiškos priemonių visuomet yra neatsiejamas nuo tos formos, kuri atitinka kuriamą vaizdinį.

Tačiau K. Fydleris naudojosi turinio sąvoka ir įprastine prasme. Pripažindamas, kad turinys egzistuoja, jis vis dėlto teigė, jog tikrai meninė vertė priklauso ne nuo siužeto (pasakojamojo prado) ir kitų meno kūrinio turiningųjų aspektų, o nuo formos. Jei meninėje formoje akumuliuojasi visos meno kūrinio būties potencinės galimybės, vadinasi, menas yra *imanentiškai besivystantis reiškinys.* Jį galima pažinti tik remiantis *jo paties vidiniais dėsniais.* Meno esmė nepaaiškinama jokiais socialiniais, filosofiniais, religiniais, psichologiniais veiksniais, nes jie atitraukia tyrinėtoją nuo „grynai meninių vertybių suvokimo". Tokia yra K. Fydlerio meno imanentiškumo teorijos esmė. Menas joje suvokiamas kaip visiškai uždaras, autonomiškas, besivystantis pagal savo vidinius dėsnius, reiškinys, kurį nulemia „gryno meninio regėjimo" formų raidos dėsningumai. Meno tyrinėtojo tikslas — šių formų formaliųjų kompozicinių struktūrų, meninės išraiškos priemonių ir stilių imanentinės kaitos analizė.

Formalistinės meno filosofijos tradicijas toliau plėtojo žymiausias Vienos menotyros mokyklos atstovas R. Cimermano mokinys A. Ryglis (1858—1905). Jo reikšmę tolesnei menotyros raidai E. Panofskis prilygino I. Kanto nuopelnams pažinimo teorijai[8]. A. Ryglio veikalai

[8] *Panofsky E.* „Idea", ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie.— Leipzig, 1924.— S. 71.

stebina mokslinių interesų įvairiapusiškumu, naujų idėjų gausumu ir netikėtais minties posūkiais. Jo požiūriai formavosi veikiant ankstyvesnėms formalistinėms tradicijoms, pozityvizmui, G. Hėgelio meno filosofijai, voliuntarizmo ir psichologizmo idėjoms. Daugelį iš tų idėjų, kurias aptinkame A. Ryglio veikaluose, lygiagrečiai gvildeno ir kiti jo amžininkai: K. Fydleris, A. Hildebrandas, H. fon Mare, H. Velflynas. Kartais jų prioritetą sunku nustatyti.

Polemizuodamas su savo pirmtakais ir amžininkais, A. Ryglis savo meno filosofijoje nesąmoningai integravo daugelį jų idėjų. Vertinant A. Ryglį jo amžininkų iškeltų idėjų požiūriu, tenka pripažinti, kad jis buvo originalesnis meno teoretikas negu K. Fydleris ir konceptualesnis negu H. Velflynas. Jam vienodai svetimas perdėtas K. Fydlerio apriorišKumas ir H. Velflyno empiriškumas. A. Ryglio mąstysenai būdingas minties lankstumas ir metologinis nuoseklumas. Išskyrus „Istorinę vaizduojamojo meno gramatiką", sudarytą iš Vienos universiteto menotyros katedroje perskaitytų paskaitų, jis niekuomet nerašė populiarių veikalų. Tuo paaiškinamas ir mažesnis A. Ryglio populiarumas palyginti su H. Velflynu tarp humanitarinės inteligentijos, nors jo autoritetas akademiniuose sluoksniuose ir įtaka tolimesnės teorinės minties raidoj buvo daug reikšmingesnė.

Moksliniai A. Ryglio interesai pavydėtinai nuoseklūs. Remdamasis daugybe tirtų konkrečių meno faktų, jis sukūrė vientisą meno filosofiją, kurioje vyrauja istoriniai meno raidos klausimai. Ne taip kaip H. Velflynas, kurio meno filosofija gimė kaip teorinių meno raidos dėsningumų apibendrinimo rezultatas, A. Ryglio veikaluose daug svarbesnis vaidmuo tenka išankstinėms apriorinėms nuostatoms. Jo meno filosofijos tikslas — sukurti objektyvų mokslą, kuris remtųsi „pozityviais faktais" ir griežtais vienareikšmiais principais. Mokslininkas siekia atskleisti aukščiausius ir bendriausius meno sandaros ir raidos dėsningumus, slypinčius po atsitiktinių reiškinių skraiste. Mėgindamas pažinti esminius meno bruožus, A. Ryglis ieško meninės kūrybos ištakų, tų giluminių struktūrinių meno kūrinio elementų, kurie sąlygoja konkrečias meno būties formas, vidinius meno raidos dėsningumus. „Tikras meno esmės pažinimas,— rašė A. Ryglis,— galimas tik tuomet, kai išryškinama tų vaizduojamosios dailės elementų raidos istorija, kurią nulemia aukščiausi ir vyraujan-

tys visos žmogiškosios kūrybos veiksniai" [9]. Šis A. Ryglio polinkis į istorinių ir metodologinių problemų gvildenimą paaiškinamas ne tik austrų ir vokiečių menotyros ir meno filosofijos tradicijomis (su kuriomis jis buvo glaudžiai susijęs Vienos universitete), bet ir būtinybe spręsti tas problemas, su kuriomis susidūrė menotyra XIX ir XX amžių sandūroje. Sparti menotyros pažanga, stichiškas daugybės atskirų empirinių faktų apie skirtingas kultūras, civilizacijas, meno raidos periodus plūdimas iškėlė problemą, kaip susisteminti ir teoriškai pagrįsti naujausius mokslo duomenis. Praėjus beveik 150 metų po to, kai Š. Batė paskelbė savo svarbiausią veikalą, A. Ryglis pamėgino visai kitu teoriniu aspektu filosofiškai apibendrinti naujausius menotyros duomenis. Jis, kaip ir Š. Batė, ragino mokslininkus ne tyrinėti atskiros meno rūšies dėsningumus, o kurti tokią teorinę bazę, kuri sujungtų į vientisą sistemą fundamentalias meno pažinimo problemas (meno ir tikrovės santykis, kūrybos prigimtis, stiliaus, „meninės valios", „meninio regėjimo" ir t. t.) ir jų pagrindu filosofiškai pagrįstų visoms *vizualinio* meno rūšims būdingus dėsningumus.

Kaip meno istorikas, A. Ryglis nuo meno stilių problemų sprendimo perėjo prie pagrindinių meno filosofijos problemų gvildenimo. Amžių sandūroje susidomėjimą meno stiliaus problemomis skatino vis sudėtingesnis meno procesas, kurio kondensuotumas ir prieštaringumas įgavo anksčiau neregėtą mastą. Kaleidoskopinė stilių kaita, meninės formos problemų aktualėjimas, išryškėjęs gimstančiame moderniajame mene, turėjo įtakos ir teorinės minties apie meną raidai. Itin populiari darosi „stiliaus" kategorija, todėl atsiranda daugybė šios kategorijos interpretacijų. Ji tampa svarbiausia naujo „Visuotinio meno mokslo" („Allgemeine Kunstvissenschat") sąvoka. Stilius vis dažniau sutapatinamas su meno sąvoka, o meno istorija aiškinama kaip stilių kaitos istorija. Šie poslinkiai atsispindi ir meno mokslo pobūdyje. Meno istorija vis dažniau transformuojasi į meno istorijos filosofiją, kurioje daugiausia dėmesio kreipiama į meno stilių genezės ir raidos dėsningumus, vidinių mechanizmų, varomųjų jėgų, vidinių ir išorinių stilių raidos determinantų pažinimą, atskirų meno raidos etapų stilistinio savitu-

[9] *Riegl A.* Historische Grammatik der Bildenden Kunst.— Graz-Köln, 1966.— S. 210.

mo ir ryšių tarp meno stilių ir kitų kultūros sferų pažinimą.

Daugelio stambiausių šio laikmečio meno teoretikų veikaluose aptinkame atotrūkį tarp jų teorinių konstrukcijų ir realios meno praktikos. Teorinė mintis dažniausiai klaidžioja tolimoje praeityje, mėgindama pažinti „užmirštuosius" meno raidos laikotarpius. Susižavėjimas formaliais uždaviniais, išryškėjęs Vakarų Europos moderniajame mene, lygia greta reiškiasi ir meno moksle, kur meno stilių kaita vis dažniau aiškinama formalistiškai kaip vienų meninių formų pakeitimas kitomis.

Atsižvelgdamas į laikmečio dvasią A. Ryglis jau pirmuosiuose savo veikaluose meno istoriją traktuoja kaip meno stilių raidos istoriją. Jis nuolat pabrėžia, kad stiliaus sąvokos yra visuotinio pobūdžio, kad tai pagrindinės meno istorijos sąvokos.

Stiliaus sąvokos, kaip mano A. Ryglis, yra universalios, apriorinškos, dėsningos. Tai ir nulemia požiūrį į stilių kaip „vyraujantį principą", savotišką „meninį dėsnį", sutvirtinantį ryšius tarp atskirų meninio reiškinio struktūrų ir elementų. Vadinasi, stiliaus sąvokos A. Rygliui įprasmina meninio reiškinio struktūrinį centrą. Netgi analizuodamas struktūrinius meno kūrinių lygmenis (tikslas, motyvas, medžiaga, technika, forma), A. Ryglis juos nuosekliai išveda iš „vieningo stiliaus principo". A. Ryglio meno filosofijoje išskiriami du skirtingi stiliaus principai: pirmasis — *taktilinis* — remiasi lytėjimo pojūčiu, sukuriančiu izoliuotą vaizdinį, o antrasis — *optinis*, susijęs su regėjimu, gimdo vientisą suvokiamo objekto vaizdinį. Abu šie stiliaus principai A. Ryglio teorijoje išreiškia formalias meno kūrimo savybes ir reiškiasi kaip formalūs principai.

Jau pirmoje knygoje „Stiliaus klausimai. Ornamentikos teorijos pagrindai" (1893) A. Ryglis iškėlė daugelį tų problemų, kurios vėliau tapo svarbiausiu jo tyrinėjimo objektu. Gvildendamas ornamento evoliuciją nuo seniausių meno paminklų iki musulmoniškojo pasaulio kultūros pakilimo epochos, A. Ryglis pateikė plačią meninių stilių raidos panoramą. Jis neginčijamai įrodė, jog meninių stilių raidos nenutrūkstamumas — tai ne paprastas ankstesnių stilistinių raidos fazių pakartojimas, o nuolatinis naujų „konfliktų" gimimas, kurie kiekvienoje istorinėje meninės kultūros vystymosi fazėje turi specifinę sprendimo formą. Tačiau tikrąja meninių formų ki-

timo priežastimi jis laiko ne išorinius, materialius veiksnius, o kiekvienoje epochoje įsivyraujančius naujus meninius idealus.

Veikale „Vėlyvosios Romos dailės industrija" (1901), tarsi išplėsdamas ankstesnių savo tyrinėjimų diapazoną, A. Ryglis vėl pasirinko tokį tyrinėjamų objektų ir keliamų problemų gvildenimo aspektą, kuris prieštaravo nusistovėjusiems mokslo požiūriams (vėlyvoji Romos dailė buvo laikoma nereikšmingu antikinės meninės kultūros saulėlydžio etapu). Minėtoji knyga, anot autoriaus, turėjo užpildyti baltas dėmes tarp brandžios antikos ir viduramžių meninės kultūros. Tačiau toks problemos formulavimas yra „išorinis" ir neatskleidžia tikrųjų A. Ryglio ieškojimų bei atradimų esmės. Kur kas labiau jį jaudino ne siauros menotyrinės problemos, o globaliniai metodologiniai bei teoriniai stilių raidos klausimai, kiekvieno meno raidos etapo unikalumo priežastys.

A. Ryglio nuomone, nesugebėjimas įžvelgti tikrosios meninės vertės įvairių epochų ir skirtingų kultūrinių regionų meno kūriniuose dažniausiai rodo ne meno formų menkavertiškumą, o žmonių menką skonį, meninio ir kultūrinio išprusimo trūkumą. Kiekvieną meno raidos fazę mokslininkas vertina kaip unikalų stilistinį reiškinį, kuris kitos epochos ar kultūrinio regiono atstovui dėl daugelio priežasčių neretai lieka svetimas. Šis faktas paaiškinamas susiformavusių meninių skonių bei vertinimo stereotipais, kurie visuomet yra istoriškai riboti. Vadinasi, norint adekvačiai suvokti kitos kultūros, epochos meną bei jame įkūnyto grožio, harmonijos specifiką, būtina abstrahuotis nuo savo epochos meninių idealų ir vertinimo stereotipų. Kiekvieną meninį fenomeną reikia suvokti kartu su jį pagimdžiusia istorine bei kultūrine situacija. Tokia metodologinė nuostata padėjo A. Rygliui išryškinti daug naujų meninės kultūros raidos bruožų.

Meno pažinimas, A. Ryglio nuomone, turi prasidėti ne klausimu, kas yra menas, o kaip jis gimsta. Ieškodamas atsakymo į šį klausimą, mokslininkas gvildeno sudėtingus meno ir tikrovės santykius, aiškinosi meninės kūrybos pobūdį ir jos paskatas. Veikiamas F. Nyčės ir K. Fydlerio idėjų, meninę kūrybą jis traktavo kaip aktyvią meninės sąmonės veiklą, skirtą kūrybiškam tikrovės permąstymui. Meninės sąmonės kreipimas į ją supančias gamtines formas, anot A. Ryglio, neišvengiamai gimdo meninės kūrybos rezultatų „natūrališkumą". Tačiau

tikras meno kūrinys — tai ne pasyvi gamtos imitacija, o sukūrimas kažko, ko nėra tikrovėje. Vadinasi, kūrybos eigoje menininkas, perleisdamas tikrovę per savo individualaus pasaulio suvokimo prizmę, ne tik pakeičia atsitiktines, chaotiškas tikrovės formas ir suteikia joms „architektoninį turinį", harmoningų erdvinių struktūrų pavidalą, bet ir duoda joms dvasinį pradą.

Polemizuodamas su pozityvistu G. Zemperiu, kuris svarbiausia meno raidos paskata laikė medžiagą, techniką ir paskirtį, A. Ryglis, neatmesdamas šių veiksnių vaidmens, pagrindine meno varomąja jėga paskelbė dvasinį pradą. Šį paslaptingą meno egzistavimo pradą jis pavadino „menine valia" („Kunstwollen"). „Visa meno istorija,— rašė A. Ryglis,— tai begalinė kova su materija, ir pirminiu lemiančiu pradu čia tampa ne instrumentas, technika, o meną kurianti mintis, kuri siekia išplėsti vaizduotės ribas, sustiprinti kūrybinį pradą" [10].

Šis dvasinio prado prioriteto išaukštinimas A. Ryglio koncepcijoje liudija apie stiprią hėgeliškosios dvasios filosofijos įtaką. Meno istorija yra dvasios raidos istorija. Tačiau A. Ryglio teorinėse konstrukcijose susipina ir kitos dažnai iš pirmo žvilgsnio nesuderinamos idėjos. Kritikuodamas G. Zemperio pozityvizmą, jis ilgainiui ima orientuotis į konkretų faktą ir griežto mokslišKumo nuostatą. Kita vertus, perėmęs daugelį A. Šopenhauerio aklos iracionalios valios metafizikos bruožų, A. Ryglis interpretavo „meninę valią" kaip giluminį substancionalų pradą, kuris vystosi pagal savo imanentinius dėsnius. Jei ankstyvuosiuose veikaluose ši „miglota" sąvoka turi fatališką „meno likimo" atspalvį, tai vėliau jai suteikiama universalesnė prasmė. Ji tampa tiek atskiro meno kūrinio ir menininko kūrybinės intencijos, tiek meninio stiliaus bei ištiso meno raidos periodo pažinimo instrumentu. Neretai „Kunstwollen" A. Ryglis apibūdina kaip „vidinį meninį impulsą", arba „meno sieką", skatinančią menininką kurti naujas menines formas. Kaip matome, „meninė valia" yra centrinė A. Ryglio meno filosofijos sąvoka. Ją pasitelkęs mokslininkas gali pagrįsti meninės veiklos specifiškumą, autonomiškumą, išsiaiškinti istorinės meno raidos dėsningumus ir varomąsias jėgas. Reikšdamasis kaip gyvas, geidžiamas, nepriklausomas nuo šalutinių veiksnių įtakos pradas, „meninė va-

[10] *Riegl A.* Stilfragen...— Berlin, 1893.— S. 24.

lia" pati nužymi ir vėliau koreguoja svarbiausias meno raidos kryptis. Inkstinktyviame „meninės valios" siekyje A. Ryglis mato tam tikrą „neišvengiamumą", savotišką lemtį, kuriai neįmanoma pasipriešinti. Šis „meninės valios" kreipimas įgyvendinti savo imanentinius tikslus A. Ryglio koncepcijoje yra ne atsitiktinis, o „būtinas", vos ne fatališkas. Meno kūrinys čia suvokiamas kaip nepriklausomas nuo socialinių ryšių bei tikrovės atspindėjimo imanentinis „meninis atradimas".

Kalbėdamas apie plastines „meninės valios" raiškos formas, A. Ryglis yra pabrėžęs, jog jos pirmiausia pasireiškia kaip specifinis „meninis regėjimas", kuris padeda mums suvokti pasaulį. Todėl tikrovės sąvoka, apie kurią tiek daug kalba A. Ryglis savo apmąstymuose apie meno ir realaus pasaulio santykius, jo veikaluose susiaurėja iki vizualiniams menams būdingos „regimos tikrovės". Šios „regimos tikrovės", arba „regėjimo formų", nustatytose ribose ir vyksta meninių formų, motyvų, stilių raida. Taip A. Ryglio dėmesys vis labiau krypsta ne į tikrovės objektų, o į jų atvaizdavimo „būdų" pažinimą. Ši regėjimo formų raida pastebima specifinėse, vyraujančiose skirtingais meno raidos laikotarpiais linijinėse, spalvinėse, erdvinėse, kompozicinėse struktūrose, kurios laikomos formalių principu. Savo formalistines nuostatas A. Ryglis grindė aprioriniais vizualinio psichofizinio pasaulio suvokimo dėsningumais.

Svarstydamas apie „meninės valios" vaidmenį meno raidoje, A. Ryglis nuolat pabrėždavo jos poveikio „daugiakryptingumą" ir „įvairiaplaniškumą". Jis ryžtingai paneigė supaprastintą požiūrį į meno vystymąsi kaip *vientisą linijinę* realistinio pasaulio atvaizdavimo evoliuciją nuo elementarių į sudėtingesnes, aukštesnes formas. A. Ryglis buvo spiralinės meno raidos koncepcijos šalininkas. Jo nuomone, neįmanoma objektyviai įvertinti skirtingų regionalinių meno formų ir istorinių meno raidos etapų remiantis vieninga ataskaitos sistema, nes istoriškai konkreti meninė sąmonė visuomet kuria tik tai, į ką yra nukreipta kiekvieno unikalaus meno raidos periodo „meninė valia". Vadinasi, konkrečių meno formų specifiškumą nulemia giluminiai poslinkiai, vykstantys „tikrajame" meninės valios pasaulyje. Skelbdamas kiekvieno meno raidos laikotarpio stilistinį ir dvasinį vieningumą, A. Ryglis kovojo dviem frontais: prieš jau minėtą vieningos pažangios linijinės meno raidos teoriją ir prieš

tradicinę meno „pakilimų" bei „kritimų" koncepciją, kurią visiškai neigė. Blogų meno stilių negali būti, nes kiekvienas iš jų remiasi savo individualia „menine valia". O jeigu kiekvieno meno raidos etapo esmėje glūdi savita „meninė valia", nukreipianti meno raidą į vis naujas meno aukštumas, vadinasi, „meno raidoje neegzistuoja jokių nuosmukių" [11]. Taigi, skelbdamas dvasios kūrybinio aktyvumo idėją, A. Ryglis galų gale atsisakė istorinės pažangos idėjos. Todėl darosi teoriškai pagrįstos meno istorijos rekonstravimo ir atskirų meno raidos etapų bei stilių „reabilitavimo" idėjos. Tradicinėje menotyroje daugelis meno raidos etapų buvo vertinama kaip „regreso" pasireiškimas arba laikinas nukrypimas nuo „magistralinių" meno raidos krypčių. A. Ryglis pagrįstai demaskavo šiuos požiūrius už jų paviršutiniškumą.

XIX ir XX a. sandūroje šios idėjos puikiai atitiko poslinkius, vykstančius Vakarų Europos mene. Stiprėjančios tradicinės kultūros krizės paveikta meninė inteligentija atsigręžė į „neklasikinius" ir „periferinius" meno raidos etapus, į sudėtingas skirtingų kultūrų bei civilizacijų sąveikos problemas. Vis geriau imama suvokti, jog kiekviena kultūra, nepaisant jos unikalumo, yra organiška universalios pasaulinės kultūros dalis. Dėl to meno moksle išryškėjo atsisakymas tradicinio europocentrizmo ir išankstinių akademinių nuostatų, pastebimai išsiplėtė mokslinių tyrinėjimų diapazonas. Mokslininkai ne tik ėmė nuosekliau nagrinėti užmirštuosius ir periferinius europinės meninės kultūros reiškinius, bet ir susidomėjo Indijos, Kinijos, Japonijos, ikikolumbinės Amerikos, Afrikos ir Okeanijos menu. Šioje naujoje mokslo orientacijoje svarbus vaidmuo tenka A. Ryglio idėjoms.

Tačiau A. Ryglio tezė apie kiekvieno meno raidos etapo unikalumą davė ir kitokių rezultatų. Meno moksle ji griovė bendrą meno raidos dėsningumų grandinę ir įteisino aprioriškumą, nes teigė, jog objektyvus meno raidos procesas tolygus formaliai iš anksto „užprogramuotai" meninių stilių kaitai. Kartu šioje teorijoje buvo atsisakoma meninių vertinimų. Idealiu A. Ryglis laikė tokį meno teoretiką, kuris sąmoningai atsisako „savo skonio savivalės" ir mėgina grynai formaliose meno kūrinio struktūrose apčiuopti objektyvius meno raidos dėsningumus. Atsisakius meninių vertinimų, visi istoriniai

[11] *Riegl A.* Spatrömische Kunstindustrie.— Wien, 1927.— S. 11, 18.

meno raidos etapai ir skirtingos regionalinės meno formos darosi lygiaverčiai. Dėl šio požiūrio M. Alpatovas yra išreiškęs mintį, jog objektyvumo vardan mokslas „pradeda atsisakyti visų vertinimų, pripažindamas lygiaverčiais visus menininkus, epochas ir stilius. Visa, kas tik įvyksta mene, įdomu jau vien dėl savo egzistavimo fakto. Meno istorikas neturi teisti. Pakanka to, kad jis papasakoja apie tai, kaip viskas vyko. Eidama tokia linkme, meno istorija gali išsilaisvinti nuo prievartos, tendencingos kritikos ir tapti tikru mokslu" [12]. Vadinasi, vardan kiekvieno meno raidos etapo savitumo išryškinimo A. Rygliui teko atsisakyti vertybinių nuostatų.

Taigi A. Ryglio meno filosofija susiklostė kaip reakcija į aprašomąsias empirines, neoromantines ir vulgarizuotas sociologines koncepcijas, kurios teikia pernelyg didelę reikšmę išoriniams siužetiniams meno aspektams, pervertina menininko asmenybės, aplinkos veiksnių reikšmę ir todėl nepaiso meno specifiškumo. Iš čia išplaukia mokslininko siekimas sukurti objektyvų mokslą, kuris remtųsi griežtais metodologiniais ir struktūriniais meno pažinimo principais. Vienas iš svarbiausių A. Ryglio meno filosofijos nuopelnų — istorizmas, nuoseklus skirtingų epochų ir kultūrinių regionų meno specifiškumo išryškinimas. Tačiau tenka pripažinti, kad jo teorijoje šis konkrečių meno raidos etapų „unikalumas" ir „nepakartojamumas" neretai niveliuojamas, nes mokslininkas operuoja stambaus masto stilistinėmis kategorijomis. Siekdamas sukurti nuoseklias meno raidos schemas, A. Ryglis kartais nepastebi detalių, ignoruoja menininko individualumą, jo specifinius kūrybinius polėkius. Nors jo mokymas apie istorines meno raidos formas išsaugojo daugelį analogiškoms F. Šelingo ir G. Hėgelio koncepcijoms būdingų bruožų, bet tarp jų yra ir esminių skirtumų. Pirmiausia A. Ryglis naujai permąstė svarbiausius epochalinių stilių raidos laikotarpius ir šiuolaikinio „meninio regėjimo" ištakas, kurių randa jo pirmtakų ignoruojamoje vėlyvos Romos dailėje. Antra, jo koncepcijose stipriai reiškiasi kantiškasis apriorizmas (per Fydlerį) ir formalistinė svarbiausių stiliaus kategorijų interpretacija. A. Ryglis daug nuveikė aiškindamasis vidinius

[12] *Алпатов М.* О задачах истории искусства в наши дни // В кн.: Методологические проблемы современного искусствознания. — Л., 1975. Вып. 1. — С. 52.

stilistinių struktūrų formavimosi ir sąveikos mechanizmus, suvokdamas stiliaus vaidmenį kultūrinių ciklų kaitoje. Jo koncepcija, kurioje gvildenama daugybė reikšmingų problemų, objektyviai atspindi tą faktą, kad formalistinėje meno filosofijoje stiprėja subjektyvistinės tendencijos. A. Ryglio meno filosofijoje glūdi vidinis prieštaravimas, kurį lemia subjektyvistinis jo teorijos demiurgo „meninės valios" traktavimas. Šiai kategorijai būdingas metaforiškas, voliuntaristinis formalistinis pobūdis neišvengiamai konfrontuoja su mokslininko siekimu suteikti meno reiškinių pažinimui tvirtus metodologinius pagrindus.

Nors A. Ryglis teigia, jog „meninei valiai" svetima savivalė, kad ji išreiškia „aukščiausius meno raidos dėsningumus", paklūsta griežtai determinuotai imanentinei meninių reiškinių raidos logikai, visgi objektyviai ši sąvoka nepraranda savo iracionalaus turinio. Mąstytojo teorija savotiškai blaškosi tarp dviejų skirtingų polių. Artėjant prie „mokslišKumo" nuostatų įgyvendinimo, jo teorinės konstrukcijos pradeda griūti, nes jos sutvirtintos iracionaliais „meninės valios" principais, kurie savo esme svetimi bet kokiai mokslinei sistemai. Kai A. Ryglis paklūsta abstrakčiam „meninės valios" voliuntarizmui, jis neišvengiamai tolsta nuo propaguojamų „mokslišKumo" nuostatų.

Prie formalistinės metodologijos raidos yra prisidėjęs ir J. Burkharto mokinys, K. Fydlerio ir A. fon Hildebando draugas, kai kurių A. Ryglio idėjų tęsėjas šveicarų mokslininkas Henrikas Velflynas (1864—1945). Su šio mąstytojo vardu siejasi reikšmingi XX a. pirmosios pusės mokslo apie meną laimėjimai. Savo veikaluose H. Velflynas mėgino įtvirtinti griežtai mokslinių meno kūrinių, kaip „objektyvaus fakto", tyrimą. Jis siekė meno kūrinių analizę „apvalyti" nuo J. Burkharto „istoriografizmo", I. Teno „gyvenimiškosios aplinkos", A. Ryglio „meninės valios", V. Diltėjaus „išraiškos", T. Lipso „įsijautimo" ir kitų abstrakcijų. H. Velflynas pabrėžė būtinumą konkrečiai tyrinėti meno kūrinius, jų meninės išraiškos priemones.

H. Velflynas, kaip ir A. Ryglis, plėtojo hėgeliškąją meno raidos istoriją, papildydamas ją biologizmo, psichologizmo ir formalizmo elementais. Nauja H. Velflyno koncepcijoje yra atsisakymas požiūrio į asmenybę kaip varomąją meno istorijos jėgą. Jis skelbė, jog niekuomet

nerašys apie asmenybes, o tik apie faktus ir ryžtingai atsisakė savo mokytojo J. Burkharto individualizmo, kuris aiškino meno raidos istoriją pirmiausia kaip ryškių menininkų kūrybos istoriją.

Meno raidos istoriją H. Velflynas transformavo į meninių stilių raidos istoriją, arba vadinamąją „bevardę meno istoriją". Šitaip nuasmenindamas meno istoriją, jis tikėjosi pakelti mokslą į aukštesnį teorinį lygį.

H. Velflyno, kaip ir daugelio jo amžininkų, koncepcijose istorinių meno raidos dėsningumų apmąstymuose vyrauja „stiliaus" kategorija, kurios interpretavime taipogi ryškūs formalistiniai momentai. Stilių jis laiko ne tik formaliu, bet ir turininguoju veiksniu, turinčiu konkrečios epochos, geografinės aplinkos, nacionalinės kultūros, individualaus menininko temperamento ir t. t. bruožų. Tačiau turininguosius veiksnius mąstytojas laiko pagalbiniais. Jo nuomone, svarbiausia meninių formų ir stilių varomoji jėga yra tam tikros „meninio pasaulio regėjimo formos", arba „optinės schemos". Tai aiški K. Fydlerio idėjų įtaka. Kiekvienas menininkas, pasak H. Velflyno, skirtingai regi pasaulį ir būtent šio konkretaus „regėjimo" plastinis įprasminimas sudaro meno kūrinio esmę. Tačiau pats meno kūrinys yra nevienalytis. Jis tarsi susideda iš dviejų skirtingų dalių: *išorinės* ir *vidinės*.

Išorinė forma savo ruožtu suskyla į du artimai susijusius sluoksnius. Pirmasis —„materiali-pamėgdžiojamoji pusė", susidedanti iš medžiagos ir technikos, o antrasis — idėja, tema, menininko pasaulėžiūra, t. y. visa tai, kas dažniausiai vadinama turiningąja puse. Pastaroji išorinė meno kūrinio pusė, H. Velflyno požiūriu, gali būti visiškai skirtinga. Problema ta, kad meniniame suvokime atsiskleidžia skirtingos „optinės schemos", kurios „išreiškia giliąją kūrinio esmę". Vadinasi, po išoriniu meno kūrinio sluoksniu H. Velflynas aptinka kitą, „vidinį" meninio regėjimo sluoksnį, kuris, skatindamas giliąją meninio kūrinio esmę, vaidina lemiamą vaidmenį meno istorijos raidoje.

Detaliai išanalizavęs formaliai kompozicines ir erdvines klasikinio meno struktūras, H. Velflynas daro išvadą, jog galima išskirti penkias pagrindines meninio pasaulio regėjimo ir jo modeliavimo (panaudojus formas) poras. Jo nuomone, meninio pasaulio regėjimo raida evoliucionuoja: 1) nuo linijinio pasaulio suvokimo — prie

tapybiško; 2) nuo plokštuminio — prie giluminio; 3) nuo uždaros — prie atviros formos; 4) nuo daugybės — į vientisumą; 5) nuo tektoniško — į atektonišką. Pats H. Velflynas šias „pagrindines sąvokas" laikė tik pagalbine darbine schema, padedančia pažinti meninių stilių raidos dėsningumus. Šiose penkiose sąvokų porose jis taip pat išskyrė du skirtingus sluoksnius: „pamėgdžiojamąjį" ir „dekoratyvųjį". Pastarasis yra pagrindinis meninio suvokimo objektas, nes kiekvienas meno kontempliacijos, t. y. jo pažinimo, procesas pirmiausia susijęs su tam tikrų dekoratyvinių schemų arba struktūrų suvokimu. Regimieji reiškiniai, jo nuomone, visuomet išsikristalizuoja į tam tikras vizualines formas.

Ignoruodamas aprašomuosius ir idėjinius meno kūrinio aspektus, H. Velflynas daugiausia dėmesio skiria formalių struktūrų tyrinėjimui. Kadangi, jo įsitikinimu, vaizduojamojoje dailėje „viskas yra forma", tai įvairiapusė formos analizė yra būtina norint suvokti dvasinį meno kūrinio turinį. Vadinasi, formaliuosius meno kūrinio aspektus H. Velflynas tapatina su „meniškumu", manydamas, jog objektyvi meno kūrinio formaliųjų struktūrų analizė gali išvaduoti mokslą apie meną nuo skonio savivalės, nuo vienpusiško sociologizmo ir psichologizmo. Jo koncepcijoje iš dalies panaikinamas kūrinio ryšys su menininku ir suvokėju. Meno kūrinys suvokiamas beveik kaip „gryna daiktinė forma". Kaip ir kiti formalizmo teoretikai, H. Velflynas linkęs meną „apvalyti" nuo siužeto ir „nemeniškų" aspektų, susieti jį su kontempliatyviomis „mąstymo formomis". Kita vertus, jis nurodė, jog menininko požiūrį į pasaulį sąlygoja konkreti „meninio regėjimo" forma, kuri galiausiai lemia kiekvieno meno kūrinio pobūdį. Pabrėždamas, kad universalus epochos socialinis-psichologinis turinys nulemia istoriškai konkretų meninio regėjimo būdą ir meno kūrinio formą, H. Velflynas peržengė formalistinės teorijos ribas.

A. Ryglio ir H. Velflyno meno filosofijos koncepcijos yra svarbus indėlis į istorinių meno raidos dėsningumų pažinimą. Jų veikalai tarsi užbaigė „klasikinį" meninių stilių teorijos formavimosi etapą ir atvėrė naują, kuriame jau nuosekliai buvo mėginama atskleisti vidinius stilių formavimosi mechanizmus, suvokiamas aktyvus stiliaus vaidmuo kultūrinių ciklų kaitos sistemoje. Šie mokslininkai pirmą kartą atskleidė meninio stiliaus fenomeno dvilypumą, kuris pirmiausia reiškiasi kaip tam

tikrų „formalių struktūrų visuma". Kita vertus, jis funkcionuoja kaip svarbus kultūrinis-istorinis reiškinys, jungiantis svarbiausius meninius procesus ir kreipiantis juos tam tikra linkme. Svarbiausias stiliaus apibūdinimo bruožas šiose koncepcijose yra ne J. Vinkelmano ir J. Burkharto skelbiamas stilistinių požymių „vientisumas", gimstantis dėl atskirų stilistinių požymių integracijos į palyginai savarankišką sistemą, o „struktūrinė formų vienybė". Tokia meninio stiliaus specifiškumo samprata greitai paplito įvairiose formalistinėse, kultūrologinėse, struktūralistinėse ir semiotinėse koncepcijose.

Įtakingiausių formalistinės meno filosofijos koncepcijų analizė rodo, kad jos susiformavo kaip reakcija į spekuliatyviosios bei akademinės universitetinės teorijos eklektiškumą ir metodologinį bejėgiškumą. Šie imanentinio meno tyrinėjimo šalininkai buvo įsitikinę, jog meno filosofija tik tada sugebės išspręsti savo uždavinius, kai atsisakys vertinti „paviršutinišką pradą" (siužetą) ir atkreips dėmesį į tuos „esmingiausius", tai yra formaliuosius, imanentinius, kūrinio aspektus, kurie beveik visuomet būdavo ankstyvesnės teorijos „posūniai". Taigi vietoj tradicinės turinio ir formos santykio sampratos, kurioje forma buvo suvokiama tik kaip antraeilis pasyvus elementas, formalistinė meno filosofijos pakraipa iškėlė formos kaip aktyvaus organizuojančio prado idėją ir tvirtino, kad be detalios formaliųjų meno aspektų analizės neįmanoma prasmingai suvokti meno reiškinius. Netgi meno stilių evoliuciją buvo suvokiama kaip imanentinio formų kitimo ir raidos rezultatas. Formalistinės metodologijos silpnybės išryškėjo tada, kai jos šalininkai, apsiribodami daugiausia meninės formos ir struktūrinių principų analize, iš meno kūrinių analizės faktiškai išstūmė „turinio" kategoriją.

## INTUITYVISTINĖ MENO FILOSOFIJA (A. BERGSONAS, B. KROČĖ)

XIX a. pabaigoje kaip reakcija į racionalistinių ir pozityvistinių tendencijų įsigalėjimą atsirado intuityvistinė meno filosofija (A. Bergsonas, B. Kročė), kuri tikrovės suvokime ir meninėje veikloje suabsoliutino intuityvaus pažinimo reikšmę. Šios įtakingos pakraipos pradininkas — žymus prancūzų mąstytojas Anri Bergsonas

(1859—1941). Jis gimė ir augo Paryžiuje. Filosofijos žinių sėmėsi Paryžiaus Aukštojoje mokykloje. Apgynęs filosofijos daktaro disertaciją „Tiesioginiai sąmonės duomenys" (1888), parašęs knygas „Materija ir atmintis" (1896), „Juokas" (1900), „Kūrybinė evoliucija" (1907) ir kitus veikalus, plačiai pagarsėjo ir už Prancūzijos ribų. 1914 m. tapo Prancūzų Akademijos nariu, o 1927 m. gavo Nobelio (literatūros) premiją. Sklandžiai reiškiamos filosofinės mintys, orientacija į dvasinius epochos poreikius padarė A. Bergsoną tikruoju XX a. Vakarų meninės inteligentijos mesijumi. Filosofo skelbiamas „kūrybinės evoliucijos" principas buvo traktuojamas kaip universalus istorijos, kultūros ir meno raidos dėsnis, pajėgiantis išlaisvinti žmogų iš tikrovės prieštaravimų, o intuityvaus prado prioriteto prieš intelektinį, „gyvenimo" pirmumo ir absoliučios individo laisvės teigimas imponavo kūrybinei inteligentijai. A. Bergsono veikalai ir didelį susidomėjimą sukėlusios paskaitos Kolež de Frans (kur jis profesoriavo 1900—1914 m.) tapo svarbiu Paryžiaus dvasinio gyvenimo įvykiu. Anot E. Žilsono, A. Bergsono šlovės apogėjaus metu „Prancūzija visam pasauliui tarsi buvo pačios filosofijos balsas" [1].

Intuityvistinė A. Bergsono meno filosofija — tai savotiškas romantinės, F. Šelingo, „gyvenimo filosofijos", Rytų filosofijos ir platoniškojo misticizmo sąskambis, atsiradęs sujungus subtilias psichologines ir mokslines sąvokas. Ryškėjanti XIX a. pabaigoje pozityvizmo ir mechaniškojo materializmo krizė paveikė A. Bergsoną. Nusivylęs pozityvistinėmis „griežto moksliškumo" nuostatomis, jis pasuko į iracionalizmą. Didžiausią įtaką bergsoniškajam nepasitikėjimui racionalaus proto galimybėmis, mokslu, teorija, praktine gyvenimo puse turėjo romantinis panestetizmas ir ypač A. Šopenhauerio iracionalios valios metafizika, kuri XIX a. antrojoje pusėje buvo itin populiari Prancūzijoje.

Dėl A. Šopenhauerio idėjų įtakos A. Bergsonas vos nebuvo apkaltintas plagijavimu. Iš tiesų daugelis magistralinių šio mąstytojo idėjų (pasaulio gimimo teorija, „gyvenimo" samprata, intuityvizmas bei kontempliacijos teorija) yra perimtos iš A. Šopenhauerio. Intuityvizmo pradininkui artimi egzistencialiniai šopenhauerіškosios filo-

[1] *Gilson E.* Allocution-Homage public à Bergson.— Paris, 1967.— P. 6.

sofijos motyvai, mokymas apie „tikrosios" ir „netikrosios" būties sklaidą, metafizinis voliuntarizmas. Svarbiausia A. Šopenhauerio filosofijos kategorija „valia", veikiant F. Nyčės idėjoms, A. Bergsono veikaluose transformavosi į egzaltuotą nerimastingą „gyvybinį polėkį" („elan vital") ir „trukmę" (durée"). Teigdamas, kad tikroji būtis būdinga gyvybiniam polėkiui, kūrybai, trukmei, žmogų supantį pasaulį A. Bergsonas aiškina kaip „vaizdinių visumą". Tikrovė jam neatsiejama nuo ją suvokiančios sąmonės, kuri ir suteikia suvokiamiems daiktams erdvės ir laiko bruožų.

Kartais atrodo, jog svarbiausi A. Šopenhauerio filosofijos leitmotyvai A. Bergsono veikaluose yra labiau pritaikyti aktualiems epochos dvasiniams reikalavimams. Iracionalistinei meno filosofijos tradicijai A. Bergsonas suteikė didesnį nerimo jausmą, perdėtą jausmingumą, nervingumą negu tai buvo darę A. Šopenhaueris, S. Kierkegoras, F. Nyčė. Jo mąstysenai būdinga netgi kažkoks liguistas mėgavimasis viskuo, kas nuolat keičia savo pavidalą, kas neapčiuopiama, beveik nefiksuojama. Dėl šių ezoterinių psichologiškų savo mąstysenos aspektų A. Bergsonas savotiškai priartėja prie dekadentinės kultūros atstovų. Netgi jo požiūris į pažinimą nuolat susipina su kupinais intuityvumo estetiniais elementais, kurie akimirksniu sugriauna bet kokią nuoseklią loginės minties raidą. A. Šopenhaueriui artimas ir literatūrinis A. Bergsono minties raiškumas, įvaizdžių vaizdingumas ir psichologizmas. A. Šopenhauerio idėjos A. Bergsono filosofijoje susilieja su Jėnos romantikų idėjomis, iš kurių jis perėmė daugelį fundamentalių savo meno filosofijos principų. Mąstytojas žavisi Novalio „universalumu", F. Šlėgelio apmąstymais apie „gyvenimo filosofiją", meno iškėlimu virš tikrovės ir suartinimu su gyvenimu, meno ir filosofijos susiliejimo leitmotyvais, meniniu kosmoso sandaros aiškinimu. A. Bergsonas plėtojo romantinę meninio genijaus išskirtinumo idėją, atskyrė meninį pasaulio pažinimą nuo mokslinio ir suabsoliutino jo reikšmę.

Kritikuodamas mechanistinės pasaulėžiūros ir tradicinio XVIII a. racionalizmo ribotumą, A. Bergsonas stengėsi įrodyti, jog šios schematiškos teorijos gali būti pritaikomos tik inertiškos materijos lygmeniu, o sudėtingesni (gyvybiniai) reiškiniai nepaklūsta išankstinėms abstrakčios minties dogmoms. Kitaip negu mokslas, pretenduojantis į „visuotinę" ir „beasmenę" tiesą, filosofijos tiks-

las, A. Bergsono nuomone, yra individualaus prado išryškinimas. Čia ir atsiskleidžia filosofijos giminiškumas menui. Šis ryšys pasireiškia praktinių gyvenimo aspektų ignoravimu, t. y. nesuinteresuotumo nuostata, kontempliatyviu požiūriu į pasaulį. „Filosofija, kaip aš ją suprantu,— rašė A. Bergsonas,— yra artimesnė menui negu mokslui. Ji pernelyg ilgai buvo vertinama kaip aukščiausias mokslas. Tačiau mokslas pateikia tik neišbaigtą arba fragmentišką tikrovės paveikslą, suvokdamas jį per dirbtinius simbolius. Menas gi ir filosofija, priešingai, susilieja intuicijoje, išreiškiančioje jų esmę. Aš netgi sakyčiau, kad filosofija yra žanras, kur įvairūs menai reiškia skirtingas jo rūšis" [2]. Teigdamas, kad filosofinės intuicijos pavyzdžiai gan reti ir sunkiai apčiuopiami, A. Bergsonas nuolatos kreipiasi į meną, kuriame intuicija turi neribotas raiškos galimybes. Kadangi filosofija, kaip ir menas, daugiausia dėmesio skiria „individualiam" pradui, tai savo tikrovės pažinimo forma ji priartėja prie meno ar netgi su juo susilieja. Taip Jėnos romantikų leitmotyvas apie filosofinio ir meninio mąstymo susiliejimą tampa fundamentalia bergsoniškosios mąstysenos idėja. Kaip ir F. Šelingas A. Bergsonas meno filosofiją laiko tobuliausia filosofijos forma. Jis rutulioja mintį apie kūrybinę ir meninę pasaulio prigimtį. „Argi nėra pasaulis,— klausia jis,— nepalyginamai turtingesnis meno kūrinys, nei didingiausias menininko kūrinys"? [3] Kadangi pasaulis sukurtas remiantis meniniais principais, vadinasi, ir menas neabejotinai geriau nei mokslas gali atskleisti jo vidinę prasmę. Gretindamas filosofiją su menu, A. Bergsonas ne tik neigia mokslui būdingą objektyvumą, bet ir filosofijos autentiškumą sieja su jos pabrėžtinu asmeniškumu. Kiekvieną mokslininko sukurtą filosofinę sistemą ar koncepciją jis traktuoja ne kaip objektyvių būties dėsnių ar pažinimo sričių apibendrinimą, o tik kaip jų kūrėjo asmenybės išraišką ar individualų meno kūrinį. Tuo galima paaiškinti, kodėl A. Bergsonas yra abejingas dėl vienos ar kitos filosofinės teorijos teisingumo.

Meno ištakas A. Bergsonas matė mitologijoje slypinčiame kūrybiniame prade. Menas jam yra tobuliausia kūrybinės veiklos autentiško kontakto su būtimi ir „gyvybinio polėkio" raiškos forma, padedanti praskleisti gyveni-

[2] *Bergson H.* Ecrits et paroles.— Paris, 1959.— T. 2.— P. 354.
[3] *Bergson H.* La Pensée et mouvant.— Paris, 1966.— P. 113.

mo esmę slepiantį šydą. Žvelgdami į mus supantį pasaulį, A. Bergsono nuomone, mes nematome pačių daiktų, o dažniausiai apsiribojame tik jiems užklijuotų etikečių skaitymu. Šį paviršutinišką tikrovės suvokimą dar labiau sustiprina kalba, kuri atskleidžia žmonijai išorinio pasaulio objektyvumą ir kartu tarnauja praktiniams visuomenės tikslams. Tačiau giluminė būties esmė, trukmės pasaulis, aprėpiantis ne tik objektyvius reiškinius, bet ir subtilias psichines realybes (žmogaus gyvenimą, įvairius žmogiškosios sąmonės pasireiškimus), nepaklūsta išankstinėms intelekto ir su juo susijusios sąvokinės mąstysenos nuostatoms. Tai, ką kalba pajėgia išreikšti grubiomis savokų konstrukcijomis, nuslysta tik daiktų ir reiškinių paviršiumi. Tuo tarpu tikrasis menas atitrūksta nuo bendrareikšmių nusistovėjusių visuomenėje požiūrių ir orientuojasi į vidinį intymųjį būties suvokimą, tiesioginį bendravimą su daiktais, savimi ir kitais žmonėmis. Siekdamas išryškinti tai kas nepakartojama, jis yra pajėgus daug geriau negu filosofija ar psichologija fiksuoti jautriausius žmogaus vidinio gyvenimo poslinkius, atgaivinti tūkstančius asociacijų, siejančių jį su išoriniu pasauliu. Menas tarsi pašalina visa, kas maskuoja tikrovę, trukdo mums stoti akistaton su ja pačia. „Menas, žinoma, yra tik tiesioginis realybės matymas. Bet šis percepcijos grynumas implikuoja visišką naudos principo atsisakymą, ypatingą įgimtą pojūčių ir sąmonės nesuinteresuotumą, tam tikrą gyvenimo numaterialinimą, žodžiu, tai, kas visuomet buvo vadinama idealizmu. Nesileidžiant į žodžių žaismą galima pasakyti, jog kūrinio realizmas — tai dvasios idealizmas ir kad tiktai per idealumą surandamas kontaktas su tikrove" [4].

Šis meninės intuicijos prisilietimas prie metafizinės pasaulio esmės, anot A. Bergsono, nenusakomas žodžiais. Mintis apie principinį tikrosios būties neišsakomumą, apie prarają tarp žodžio ir juo išreiškiamos esmės priartina A. Bergsoną prie Tolimųjų Rytų filosofijos (daosizmo, čan, dzen), kur ignoruojama racionali mąstysenos reikšmė ir priartėjama prie intuityvaus meninio pažinimo išaukštinimo, paties gyvenimo traktavimo kaip savotiškos meno formos.

---

[4] *Bergson H.* Le Rire. Essai sur la signification du comique.— Paris, 1981.— P. 120.

Suvokdamas „gyvenimą" kaip nesąmoningą visų pasaulinių procesų pagrindą, A. Bergsonas atskiria jį nuo materialių reiškinių ir apibūdina kaip „trukmę" (durée) arba „konkretų laiką". Skirtingomis šio iracionalaus prado pasireiškimo formomis A. Bergsono filosofijoje tampa instinktas, sąmonė, atmintis, laisvė, dvasia. Ankstyvuosiuose filosofo veikaluose „trukmės" sąvoka buvo siejama su individualios sąmonės raiška ir rodė atskiro individo psichikos tėkmę. Vėliau jis gerokai išplėtė šios sąvokos prasmę, priskirdamas jai ne tik subjektyvius, bet ir visus objektyvius reiškinius. „Trukmė"— tai maksimaliai išplėsta gyvenimo sąvokos metafora, savotiškas mistinis tikrovės valdovas, būties substancija. „Mano filosofijos branduolys,— sakė A. Bergsonas,— yra trukmės intuicija" [5]. Iš to, kaip aiškinama „trukmės intuicija", matyti šios sąvokos giminystė su metafizine šopenhaueriškosios „valios" interpretacija. Kaip ir A. Šopenhauerio „valia", A. Bergsono „trukmės intuicija" nusakoma muzikos ypatybėmis: muzika yra adekvati „apčiuopiama" begalinio judėjimo ir tėkmės forma. Trukmės intuityvume (kaip ir muzikoje) yra įvairių užslėptų galimybių.

Savo intuicijos koncepcijoje A. Bergsonas tęsė romantinę ir iracionalistinę tradiciją. Jau romantikai ir iš pradžių F. Šelingas iškėlė aristokratinę genialios menininko intuicijos teoriją. A. Šopenhaueris ją perėmė ir susiejo su savo pažinimo teorija, gyvenimo ir kūrybos koncepcija, akcentuodamas intuicijos sugebėjimą atskleisti užslėptą pasaulio reiškinių bei daiktų esmę. Šį intuicijos teorijos bruožą perėmė ir išplėtojo A. Bergsonas. „Intuicija,— rašė jis,— tai regėjimas, vos atskiriantis save nuo suvokiamo objekto, kartu tai yra ir žinojimas, kontaktas ir netgi sutapimas, kuris objekto pavidalu gali turėti mūsų pačių esmę, būti panašus į mus subjektas ir netgi įgauti materialų pasaulį atitinkantį mūsų trukmės suvokimą" [6]. Kitaip negu F. Šelingas ir A. Šopenhaueris, kurie, būdami artimai susiję su vokiečių klasikinio idealizmo tradicija, teigė intelektinį intuicijos pobūdį, A. Bergsonas, F. Nyčės veikiamas, rutuliojo *iracionalios alogiškos* intuicijos teoriją. Intuicijos sąvokai jis suteikė meninį turinį ir priskyrė jai priešingas racionalumui savybes. Jis išskyrė dvi skirtingas intuicijos formas: *filosofinę* ir *me-*

[5] *Bergson H.* Ecrits et paroles.— T. 3.— P. 456.
[6] *Bergson H.* La Pensée et le mouvant.— P. 35—36.

*ninę*. Pažindama tikrovės dėsningumus, meninė intuicija juda ta pačia linkme kaip ir filosofinė, tik ji lengviau prasiskverbia pro fenomenalaus pasaulio skraistę ir pateikia mums vientisai suvoktą vaizdinį pasaulį. Ji siekia individualiai suvokto pasaulio plotmėj atskleisti visuotinius reiškinių dėsnius, bruožus ir kartu alogiškomis meno priemonėmis įteigti juos suvokėjui. Filosofinė gi intuicija labiau gilinasi į gyvenimiškųjų reiškinių esmę. Filosofinė intuicija A. Bergsonui — tai prisilietimas prie žmogaus „gyvenimo" ir kūrybos esmės.

Laikydamas žmonių visuomenę ne tik socialine organizacija, bet ir gamtiniu organizmu, A. Bergsonas išskyrė du visuomenės socialinės organizacijos tipus: „atvirą" socialiai kultūrinį su jam būdinga „dinamiška" morale ir „uždarą", artimą primityviam gamtiniam pasauliui, su „statiška" morale. Šis mokymas artimas filosofiniam A. Bergsono požiūriui į „individualią" būtį, kaip „tikrąją" vidinę, kūrybišką asmenybės saviraišką ir „socialinę" —„paviršutiniškąją", kurioje reiškiasi nuasmeninta „netikroji" būtis. Svarbiausias uždaros visuomenės ir joje besiformuojančios kultūros, meno požymis — besąlygiškas asmenybės pajungimas visuomenės interesams, jos dvasinis terorizavimas, laisvės apribojimas, aklos pareigos jausmo skiepijimas, mechaniškai diegiant stereotipinius elgesio principus, niveliuojančius žmogaus mąstyseną, kūrybiškumą ir individualumą, artimus besalygiškiems refleksams.

Apibūdindamas atviros visuomenės tipą, A. Bergsonas remiasi psichologine socialinių reiškinių analize. Intuicijos sukeltuose simpatijos ryšiuose ir kūrybinėje veikloje jis mato jėgą, padedančią įveikti žmonių susvetimėjimą, socialinį konformizmą ir sudarančią prielaidas atvirų visuomenių susiformavimui. Vidinis žmogiškosios sąmonės lygmuo atvirame visuomenės tipe neatskiriamas nuo intelektinės intuicijos, padedančios asmenybei išryškinti savo individualų „aš", pasijusti pilnaverte kūrybinga esybe, surasti autentišką ryšį su pasauliu. Suabsoliutindamas kūrybinę žmogaus prigimtį ir žmogiškosios būties unikalumą, A. Bergsonas izoliuoja asmenybę nuo socialinių ryšių ir esmingiausiu „tikrosios" būties atviroje visuomenėje bruožu skelbia introspekciją. Asmenybės laisvė čia suvokiama kaip nevaržomas individo siekimas savo kūryba sąmoningai prisidėti prie atviros visuomenės dvasinių poreikių tenkinimo.

Kaip matome, A. Bergsono, kaip ir daugelio jo pirmtakų, meno filosofijoje asmenybės laisvės ir jos kūrybos problemos įgauna universalią prasmę. Filosofas netgi pasaulį traktuoja kaip milžinišką kosminį, kupiną „vitališko polėkio" meno kūrinį, o daugelį savo kategorijų („trukmė", „gyvybinis polėkis", dvasingumas, menas ir t. t.) aiškina kaip skirtingas viską aprėpiančio kūrybinio prado raiškos formas. A. Bergsono veikaluose išryškėja savotiškas kūrybinio akto, dvasios dinamizmo kultas. Kūrybinis pradas mąstytojui svarbus tuo, kad atitraukia žmogų nuo kasdieninių rūpesčių, parodo jam, kokia apgaulinga uždara visuomenė ir kokios „netikros" jos skelbiamos vertybės, perkelia jį į kitą „tikrąją" realybės suvokimo plotmę. Čia tarsi išnyksta mūsų asmeninio „aš" dirbtinis santykis su „netikruoju" pasauliu ir atsiskleidžia dramatiška vidinio gyvenimo tėkmė, padedanti mąstančiam žmogui pažinti tikrovę, suvokti jos esmę ir kartu tobulėti.

Menininko kūrybinis aktas, A. Bergsono nuomone, yra nuolatinis sąmonės ribų, kūrybinės erdvės plėtimasis, atskleidžiant naują, dar nežinoma, nenumatyta. „To, ką pamatė menininkas,— rašė mąstytojas,— mes, be abejo, nepamatysime, bent jau visai to paties, bet, jeigu jis matė teisingai, jo pastangos praskleisti uždangą verčia mus sekti juo. Jo kūrinys — tai pamokantis pavyzdys. Pamokymo efektyvumas tiksliai matuojamas kūrinio tiesa. Vadinasi, tiesoje glūdi įtikinimo galia, ji netgi verčia pakeisti nuomonę — tai ir yra jos atpažinimo ženklas. Kuo reikšmingesnis kūrinys, kuo daugiau jame įžvelgiama tiesos, tuo stipresnio poveikio galima iš jo tikėtis, kartu šis poveikis turės didesnę tendenciją tapti universaliu. Taigi universalumas priklauso nuo poveikio, o ne priežasties" [7].

Taigi kūrybinis aktas, pasak A. Bergsono, yra unikalus, iš principo neprogramuojamas reiškinys, kuris priartina suvokėją prie meninės tiesos ir jam ją įteigia. Kadangi intelektas, kuris remiasi racionaliais principais, yra svetimas nežinomybės ir įtaigos sričiai, vadinasi, kūrybinis pradas reiškiasi nesąmoningai iracionalioje menininko prigimtyje, vykstant jo vidinių dvasios jėgų sklaidai. Menininkui būdingą tiesioginį pasaulio suvokimą A. Bergsonas, kaip ir A. Šopenhaueris, sieja su unikalia menininko asmenybe, jos atitrūkimu nuo įprastų gyvenimo ryšių.

[7] *Bergson H.* Le Rire.— P. 124—125.

Žvelgdamas į daiktą, menininkas mato jį „ne iš naudos pozicijų, o dėl jo paties, tai yra suvokia jį dėl suvokimo vien tik savo malonumui" [8]. Menininko asmenybe gamta įprasmina tokį kontempliatyvų žmogaus tipą, kuriam svetimi smulkmeniški „pragmatiško žmogaus" gyvenimo principai. „Atitrūkusi" nuo merkantilių vertybių pasaulio jo mąstysena, reiškinių regėjimas yra nukreiptas tik į dvasinių vertybių sritį. Išsilaisvinęs iš stereotipinių mąstymo formų, nuo naudos ir įprastų socialinių ryšių, jis yra pajėgus išvysti daugybę paprastam žmogui nematomų daiktų bei reiškinių. Tačiau kūrybinė menininko prigimtis, anot A. Bergsono, dažniausiai reiškiasi tik vienu pojūčiu ir jį atitinkančia meno rūšimi, tai yra ta linkme, kuria gamta užmiršo susieti percepciją su poreikiu. Tai lemia skirtingus menininkų polinkius. Kiekvienos meno rūšies atstovas siekia atskleisti gamtą skirtingomis priemonėmis: tapyboje — vaizdiniais, poezijoje — žodžiais ir asociacijomis, muzikoje — ritmu, architektūroje — formų kalba ir t. t. Aukščiausiu menu, galinčiu tobulai pasiekti šį tikslą, A. Bergsonas skelbia muziką, kurios iracionalią nuolatos besikeičiančią laike prigimtį prilygina trukmei. Muzikalumą, ritmo jausmą, jis laiko būtinu visoms kitoms meno rūšims. Jis kviečia netgi rašytojus taip įsijausti į savo kūrybos procesą, kad pamirštų sąmonę kaustančius žodžius ir justų vientisą ritmingą minčių sklaidos srautą.

Meninės kūrybos eigoje A. Bergsonas pirmiausia įžiūri iracionalios kūrėjo dvasios pasireiškimą. Jo sukurtas menas nepriklauso nei nuo epochos, nei gimimo vietos, nes jis tarsi išsako tik tai, kas užkoduota menininko sieloje. „Iš čia išplaukia, jog menas visuomet yra tai, kas individualu. Tai, ką užfiksuoja drobėje, dailininkas yra matęs tam tikroje vietoje, tam tikrą dieną, tam tikrą valandą, jis yra matęs spalvas, kurių nebematys. Ką dainuoja poetas — tai jo ir tiktai jo dvasios būsena, kuri niekados nepasikartos... Šie jausmai individualizuoti. Kaip tik dėl to jie būdingi menui, nes bendrybės, simboliai, netgi tipai, jei norite, yra nuvalkioti mūsų kasdienio suvokimo dalykai" [9]. Pagal šią individualistinę bet kokį determinizmą neigiančią koncepciją kurdamas menininkas ignoruoja visas visuomenėje nusistovėjusias vertybines nuostatas, epochai būdingus stilistinius bruožus, laikmečio po-

[8] *Bergson H.* La Pensée et mouvant.— P. 149.
[9] Ten pat.— P. 123—124.

žymius. Veikiamas vidinių dvasios impulsų, jis, negalvodamas nei apie savo kūrybos planus, nei apie meninės technikos subtilybes, atskleidžia savo unikalią dvasią. Tačiau meninės kūrybos procesas — ne vien intuityvių veiksmų, bet ir intelekto veiklos rezultatas. Visą sudėtingą meninės medžiagos atrinkimo, grupavimo ir kūrybinio pertvarkymo darbą menininkas vėliau kreipia kita linkme. Intuityviai apčiuopdamas naują idėjos sklaidos kryptį, jis paklūsta vientisai emocijai, kuriai intelektas taipogi neabejotinai padeda surasti savitas adekvačias muzikinės saviraiškos priemones [10]. Šį dialektišką meninės kūrybos proceso interpretavimą, tikriausiai, galima paaiškinti tuo, kad jaunystėje A. Bergsonas žavėjosi pozityvistiniu racionalumo kultu, kuris ženklino ir vėlyvesnę filosofo pasaulėžiūrą. Netgi brėždamas intuityvistinės „gyvybinio polėkio" meno filosofijos kontūrus, plėtodamas pusiau mistines meninės kūrybos subjekto, meninio pasaulio pažinimo, intuicijos teorijas, jis visą laiką stengėsi, kiek tai leidžia jo išankstinės iracionalistinės nuostatos, išsaugoti savo koncepcijos ryšius su to meto „pozityviųjų mokslų" pasiekimais. Filosofas tikėjo, kad griežtos metodologinės reiškinių tyrimo nuostatos turi garantuoti patikimus rezultatus. Šis pažintinis optimizmas buvo vienas iš pažangiausių bergsoniškosios mąstysenos bruožų. Tuo filosofas išsiskyrė iš kitų iracionalistų.

Taigi intuityvistinė A. Bergsono meno filosofija tęsė romantinės ir iracionalistinės filosofijos tradicijas, teikdama prioritetą iracionaliam pradui. Savo vitališkoje „gyvybinio polėkio" koncepcijoje filosofas išsaugojo tradicinį iracionalistinės mąstysenos neapibrėžtumą, poetiškumą. Metafiziškai atskyręs laiką nuo erdvės, pagrindine savo meno filosofijos kategorija ir būties substancija A. Bergsonas skelbė išplėstą „gyvenimo" savoką, įvardytą kaip „trukmė", „gyvybinis polėkis". Kitas svarbus jo koncepcijos bruožas — meninės intuicijos, meninio pažinimo, kūrybinės fantazijos aukštinimas. A. Bergsono meno filosofijoje yra aiškūs du skirtingi tikrovės pažinimo keliai: pirmasis — mokslinis, praktinis, schematizuojantis ir iškraipantis tikrovę, antrasis — meninis, būdingas tik išskirtinėms asmenybėms, pajėgiančioms intuityviai suvokti tikrąją reiškinių esmę. Intuicija čia yra kaip mistinis

[10] *Bergson H.* Les deux sources de la morale et de la religion.— Paris, 1932.— P. 270.

priešingas diskursyviam loginiam absoliutus žinojimas apie mus supantį pasaulį, gyvenimą, trukmę. Jai būdingas visiškas subjekto ir objekto susiliejimas ir vientisas tiesioginis pasaulio esmės pažinimas. A. Bergsono meno filosofijoje intuicija taipogi reiškiasi ir kaip nesąmoningas instinktyvus kūrybos stimulas, naujo, unikalaus, nepakartojamo teigimas. Meninės kūrybos ištakos čia siejamos su iracionalia unikalios asmenybės prigimtimi, jos vidinio pasaulio sklaida. Menas čia traktuojamas kaip visiškai atitrūkęs nuo istorijos, tikrovės, kultūrinio-istorinio palikimo, socialinių struktūrų metafizinės pasaulio esmės pažinimas.

Kita vertus, menas A. Bergsono veikaluose aiškinamas ir kaip ypatinga dvasios būsena, kuri reiškiasi aktyvių asmenybėje slypinčių jėgų prislopinimu ir dvasinės rimties ugdymu. Ši dvasios būsena artima savitai hipnozės formai, kuri mums peršama iš šalies siekiant „įteigti" tikrovės vaizdinį ar jausmų visumą. „Meno poveikyje,— aiškino A. Bergsonas,— galima aptikti daug subtilesniu pavidalu ir dvasingesne forma tas pačias priemones, kuriomis pasiekiama hipnozės būsena" [11]. Vadinasi, menas — tai ne menininko vidinės dvasios išraiška, bet savotiška įtaiga, „užkrėtimas". Šiuo aktu mums įteigiama ne objektyvus reiškinių turinys, o tik subjektyvi emocija.

Kitaip negu A. Bergsonas, kuris meno filosofiją rutuliojo vadovaudamasis subjektyvistinėmis romantinių ir iracionalistinių koncepcijų nužymėtomis gairėmis ir išsaugojo joms būdingą neapibrėžtumą, italų filosofas Benedetas Kročė (1866—1952), remdamasis objektyviais idealistiniais principais, mėgino intuityvistinei meno filosofijai suteikti sistemingą visapusiškai išplėtotos koncepcijos pavidalą. Jis sukūrė vieną iš tvirčiausiai moksliškai pagrįstų XX a. meno filosofijos koncepcijų. Monumentali šio neginčijamo italų dvasinės kultūros patriarcho figūra spalvingai išsiskyrė to meto italų kultūros fone. Nepaisant skambaus tarptautinio autoriteto, B. Kročės įtaka labiausiai reiškėsi tėvynėje, kur filosofas beveik pusę amžiaus liko tikras dvasios valdovas ir darė didelę įtaką humanitarinei kultūrai.

Skelbiamų idėjų poveikio galia jis vaidino netgi svarbesnį vaidmenį negu A. Bergsonas Prancūzijos kultūroje.

---

[11] *Bergson H.* Essai sur les données immédiates de la conscience.— PUF.— Paris, 1982.— P. 11.

Aistringa B. Kročės kova prieš tradicinį italų kultūros provincializmą, dekadentines tendencijas, atsiribojimą nuo geriausių pasaulinės kultūros tradicijų primena „ispanų estetikos grando" Ch. Ortegos i Gaseto veiklą dėl ispanų kultūros atgimimo. Iš tiesų B. Kročė, kaip ir Ch. Ortega, padėjo per labai trumpą laiką ne tik kompensuoti savo tėvynės kultūrinį atsilikimą nuo pirmaujančių Vakarų Europos šalių (XIX a. italų kultūra dažniausiai su tam tikru pavėlavimu provinciališkai pakartodavo dvasinius judėjimus, subrendusius Prancūzijoje, Vokietijoje), bet ir inspiravo galingą XX a. italų kultūrinę revoliuciją, davusią postūmį estetikos, meno, filosofijos, menotyros ir įvairių meno sričių suklestėjimui.

B. Kročė, senos kilmingos giminės palikuonis, gimė Peskaserolyje, netoli Neapolio. 1883 m. po žemės drebėjimo, netekęs tėvų, jis atvyko į Romą, kur studijavo teisę universitete, bet daugiau domėjosi filosofija, literatūra, visuomenine veikla. 1892 m. tapo „Accademia Pontaniana" nariu. 1920 m. buvo apdovanotas didžiuoju aukso medaliu už filosofinę veiklą, išrinktas Freiburgo, Kolumbijos, Oksfordo ir Marburgo universitetų garbės daktaru (honoris causa). Kaip aktyvus liberalų lyderis B. Kročė aktyviai kovojo prieš fašizmo ideologiją. 1925 m. paskelbė antifašistinį manifestą ir pradėjo tiesiogiai polemizuoti su fašistinės diktatūros šalininkais. Savo idealus gynė būdamas senatoriumi, ministru, daugelio visuomeninių organizacijų vadovu. Aktyvi antifašistinė B. Kročės politiko, filosofo, meno kritiko veikla suteikė jam visuotinę humanistinės orientacijos piliečių pagarbą ir autoritetą.

Didžiulį B. Kročės kūrybinį palikimą sudaro daugiau kaip 60 tomų. Filosofas rašė veikalus, kuriuose gvildeno beveik visas dvasinės kultūros sferas. Jis nubrėžė vientisos „Dvasios filosofijos" („la filosofia come scienza dello spirito") kontūrus ir apibūdino ją kaip „absoliutų idealizmą". Jos centre yra „dvasios" sąvoka, kuri aiškinama kaip universalus, kūrybiškas, veiklus pradas, sudarantis pasaulinių procesų esmę. Filosofas neneigia objektyvios tikrovės, bet laiko ją negyva, amorfiška, statiška, visiškai svetima dvasiniam žmogaus pasauliui ir filosofiškam tikrovės pažinimui. Dvasia B. Kročei — tai žmonijos gyvenimas, jos istorija, tiksliau jos dvasinio gyvenimo istorija. Šis vientisas dvasinis pradas reiškiasi dviem skirtingom formomis: *teorine* ir *praktine*. Remdamasis teorine forma, žmogus pažįsta pasaulį, o praktine

jį keičia. Teorinė forma savo ruožtu skyla į *intuityvią* (estetinę) ir *konceptualią* (filosofinę), o praktinė — į *ekonominę* ir *etinę*.

Pirmoji teorinio pažinimo pakopa — estetinė. Būdama autonomiška antrosios loginės sąvokinės pakopos požiūriu, ji intuityviai pažįsta pasaulį iš jo juslinio *konkretumo* ir nepakartojamos *individualybės*. Antroji pakopa — filosofinė. Ji pažįsta pasaulį iš *visuotinumo* pozicijų. Svarbiausias vaidmuo pažįstant tikrovę B. Kročės filosofinėje sistemoje tenka estetinei intuicijai, kuri tobuliausią saviraiškos formą randa begalinėje meno kūrinių įvairovėje. Todėl *intuicijos filosofija* ir yra *meno filosofija*.

B. Kročės meno filosofijoje yra susipynę daugelis skirtingų tradicijų: vokiečių klasikinio idealizmo atstovų išplėtoti „dvasios filosofijos" principai, Jėnos romantikų, A. Šopenhauerio, A. Bergsono intuityvizmas, K. Fydlerio formalizmas, Dž. Viko, Ž. Diubo, F. De Sankčio ir kitų mąstytojų idėjos. Itin svarbų vaidmenį jo teorinėse konstrukcijose vaidina F. Šelingo ir G. Hėgelio sisteminės nuostatos. Iš šių mąstytojų jis perėmė bendrą savo „dvasios filosofijos" konstravimo schemą, siekimą „susiaurinti" estetikos tyrimo objektą apsiribojant tik meno filosofijos problematika. Itin didelę įtaką turėjo F. Šelingo idėjos. Pirmiausia — tai meno fenomeno reikšmės suabsoliutinimas ir kosminis jo traktavimas, intuityvaus meninio pažinimo koncepcija, teiginys, jog menas yra aukščiausia dvasios išraiška, kad jo esmės suvokimui reikalinga aukščiausia filosofijos forma — meno filosofija. Į Italijos kultūrą B. Kročė taipogi įvedė formalistines K. Fydlerio meno imanentiškumo teorijos idėjas. Jis perėmė meno autonomiškumo, menininko kūrybinio aktyvumo, meninės išraiškos teorijų užuomazgas, mokymus apie formos ir turinio, sąmonės ir materijos, išorinio ir vidinio dialektiką. Jo, kaip ir K. Fydlerio, veikaluose galima rasti daugybę fragmentų, kurie pabrėžia išskirtinį meno vaidmenį dvasiniam žmonių gyvenimui, o meninė veikla aiškinama ne kaip tikrovės imitacija, o kaip menininko kūrybinio aktyvumo išraiška ar „gryno meninio regėjimo" rezultatas. Mąstytojas neretai nutolsta nuo jam būdingo ryškaus literatūrocentrizmo ir savo veikaluose propaguoja formalistinės fydleriškos „plastinių menų filosofijos" principus. Iš čia išplaukia meniškumo siejimas su formaliomis meno kūrinio struktūromis.

B. Kročės meno filosofijos kontūrai išryškėjo palaipsniui. Nors svarbiausios jos idėjos jau buvo suformuluotos ankstesniuose veikaluose, tačiau mokslininkas ir toliau jas rutuliojo, nes norėjo savo meno filosofijai suteikti vientisą pavidalą. Iki 1887 m. jaunojo B. Kročės meno filosofija formavosi daugiausia veikiama hėgeliškosios mąstysenos. Vėliau jo filosofijoje įsigali antipozityvistinės tendencijos, išryškėja siekimas įteisinti ir išsaugoti meno dvasingumo prioritetą. 1900 m. Academia Pontaniana moksliniuose užrašuose filosofas paskelbė savo būsimosios „Estetikos" teorinės dalies pirmąjį variantą („Fundamentalios tezės apie estetiką kaip išreiškimo mokslą ir bendrąją lingvistiką"), kurį pataisęs 1902 m. išleido atskira knyga —„Estetika kaip išreiškimo mokslas ir bendroji lingvistika". Tai pirmas grynai filosofinis B. Kročės veikalas, kuriame jis išdėstė savo meno filosofijos principus ir kurį laikė savotišku įvadu į filosofinę sistemą.

1908 m. išėjusiame veikale „Grynoji intuicija ir lyrinis meno pobūdis" B. Kročė jau teoriškai pagrindė meninės intuicijos juslinį specifiškumą visų kitų intuicijų atžvilgiu. Jis skelbė, kad svarbiausias ir universalus tikrojo meno požymis yra intuicijos „lyriškumas." Šias intuityvistines meno filosofijos idėjas toliau plėtojo „Estetikos problemose" (1910) ir „Trumpame estetikos vadove" (1913). Pastarąjį veikalą sudaro keturios paskaitos, parašytos 1912 m. ir perskaitytos Hiustono universitete (JAV). Jose plačiau ir naujai interpretuojamas menas, kuris aiškinamas kaip ypatinga „dvasios" būsena, jungianti intuiciją, jausmus ir išraišką. Meno autentiškumas čia siejamas su jausmine lyrinės intuicijos sklaida. „Trumpame estetikos vadove" B. Kročės meno filosofijos koncepcija jau yra bemaž vientisa, išbaigta ir iš esmės tokia ji liko iki jo gyvenimo pabaigos. Vėlesniuose veikaluose („Visuotinis meninės išraiškos pobūdis", 1917, „Menas kaip kūryba ir kūryba kaip vyksmas", 1918, „Nauji estetikos straipsniai", 1920, „Poezija ir nepoezija", 1923) jau tik patikslinamos šios koncepcijos detalės, mėginama suteikti meno filosofijai ir paties meno prigimties aiškinimui daugiau universalumo. Penktojo savo pirmosios „Estetikos" leidinio įžangoje B. Kročė nurodo, jog šie veikalai tik plėtoja, komentuoja, patikslina tas idėjas, kurios jo pirmojoje „Estetikoje" liko nepakankamai apibrėžtos arba klaidingos. Tačiau svarbiausia šio veikalo tezė apie meną kaip specifinę teorinę išraišką arba intuiciją — tai tas tvirtas pag-

rindas, kuris nepakito ir buvo tikslinamas dviem kryptim: išryškinant lyrinę grynosios intuicijos prigimtį ir jos universalų arba kosminį pobūdį. Tačiau šių idėjų užuomazgos jau glūdėjo „Estetikoje" [12].

1928 m. B. Kročė parašė Britų enciklopedijai programinį straipsnį „Estetika", kurį vėliau Italijoje išleido atskira knyga „Estetikos esmė" („Estetica in nuce"). Glaustai išdėstęs savo idėjas, jis dar ryškiau pabrėžė pažintinį meno universalumą, o prilyginęs moralumą saulės spindesiui, suteikė menui etinę prasmę.

B. Kročės meno filosofijos koncepcija formavosi dviem kryptimis. Kaip ir vokiečių klasikinio idealizmo atstovai, jis konstravo savo meno filosofiją „iš viršaus", t. y. siedamas jos struktūrą, problematiką, uždavinius ir pagrindinius principus su sisteminėmis „dvasios filosofijos" nuostatomis. Kita vertus, šias konstrukcijas jis nuolat tikslino bei koregavo „iš apačios", t. y. eidamas nuo konkrečių meno raidos faktų kritinio apmąstymo prie jų filosofinio apibendrinimo. Toks „dvipusis" meno filosofijos konstravimo mechanizmas ir nuolatinis orientavimasis į konkrečių meno kūrinių analizę suteikia B. Kročės koncepcijai ypatingą fundamentalumą.

Vienintelę autentišką intuityvaus aktyvumo išraišką, pasižyminčią grožiu ir turinčią estetinę vertę, B. Kročė mato mene. Kadangi grožis, anot filosofo, yra vertybė, kuri pasireiškia tik menui būdingais meniniais vaizdiniais. Vadinasi, B. Kročė kaip ir G. Hėgelis iš estetikos išgina gamtos grožį. „Susipažindami su estetinių mokymų istorija,— rašo jis,— mes negalime nepastebėti šių koncepcijų savitumo, kuris reiškiasi estetikos transformacijoje į meno filosofiją, ir išjungiame iš jos tyrimų sferos vadinamąsias grožio teorijas" [13]. Vadinasi, veikiamas hėgeliškosios tradicijos, B. Kročė estetiką sutapatino su meno filosofija, todėl neretai, ypač ankstyvuosiuose veikaluose, lygiagrečiai vartoja „estetikos" ir „meno filosofijos" terminus. Estetiką jis apibūdina kaip *„mokslą apie meną"* arba kaip *„meninės kūrybos, kaip intuityvaus tikrovės pažinimo būdo filosofiją"*. Toks estetikos apibūdinimas visiškai adekvatus meno filosofijai, nes neišeina iš jos kompetencijos.

---

[12] *Croce B.* Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale.— Laterza e Figli — Bari, 1928.— Ed. 5.— P. XI—XII.

[13] *Croce B.* Nuovi Saggi di estetica.— Laterza e Figli.— Bari, 1926.— P. 289.

Pažymėtina, kad grožio teorijos atskyrimą nuo meno teorijos B. Kročė atmeta, nes, jo manymu, už meno ribų tikrasis grožis neegzistuoja. Polemizuodamas su „Estetikos ir visuotinės menotyros" koncepcijos pradininkais E. Uticu ir M. Desuaru, B. Kročė teigė, jog „grožis, kaip estetinis fenomenas, yra tapatus menui, todėl laikyti jį estetikos, o meną — meno teorijos objektu yra klaida" [14]. Čia filosofas pernelyg vulgariai traktuoja savo oponentų pažiūras, nesigilindamas į jų argumentacijos subtilumus.

*Grožis kaip nepakartojama vertybė* B. Kročės koncepcijoje organiškai skleidžiasi ne tik mene, bet ir žodyje, kuris taip pat laikomas meniniu faktu. Visa, kas yra filosofiška žodyje, čia tampa tapatus tam, kas filosofiška mene. Todėl ir ta bendrosios lingvistikos dalis, kuri priartėja prie filosofinės problematikos, aiškinama kaip „poezijos filosofija". Kadangi tikruoju žodžiu B. Kročė laiko *meninį* žodį, vadinasi, ir kalbos (poezijos) filosofija gali būti traktuojama kaip mokslas apie objektyvios dvasios saviraišką ir virsti meno filosofija. Iš čia išplaukia ir neįprastas jo veikalo pavadinimas „Estetika kaip išreiškimo mokslas ir lingvistika".

Siekdamas filosofiškai pažinti meną, B. Kročė supranta, kad netikslinga jį skaidyti į tapybą, muziką, poeziją ir t. t., nes toks meno dalijimas netenka filosofinės vertės. „Meno rūšis, — rašė jis,— galima atskirti, ir jos viena nuo kitos skiriasi tik iš išorės, žiūrint iš fizinės pusės, iš ženklų (linijų, spalvų, tonų, artikuliuotų garsų ir t. t.). Bet meno veikalas visados esti dvasinis aktas [...]. Vadinasi, šitaip suskirstyti menai neturi nei estetinės, nei filosofinės vertės, jie ko nors verti tik kaip empirinės sąvokos, kurių negalima paversti nei griežtu mokslu, nei filosofija" [15]. Vadinasi, filosofiniam meno esmės pažinimui reikia, kad meno filosofija nuosekliai eitų nuo atskirų menų dėsningumų pažinimo prie *vientiso* išryškinimo tų meno fenomeno struktūrų, kurios būdingos visiems menams ir iš kurių išryškėja bendrybės, o ne atskirybės. Taigi, griežtai atskirdamas empirinį meno pažinimą nuo daug universalesnio filosofinio, B. Kročė nuolat pabrėžia svarbų metodologinį meno filosofijos vaidmenį kitų meno fenomeną tyrinėjančių disciplinų atžvilgiu, aukština jos

[14] Ten pat.— P. 241.

[15] Croce B. Poezija ir nepoezija // Ties grožio vertybėmis.— Kaunas, 1944.— P. 459.

gebėjimą iš filosofinių pozicijų pažinti bendriausius meno būties ir funkcionavimo dėsningumus. Jis daug dėmesio skyrė meno filosofijos santykių su poetika, meno kritika, meno istorija išryškinimui. Jo paties tyrinėjimuose poetika poezijos meno atžvilgiu atlieka tas pačias funkcijas kaip meno filosofija, siekianti apskritai pažinti meno fenomeną. Beveik visą savo gyvenimą B. Kročė ypatingą dėmesį kreipė į meno kritiką, kurią itin vertino dėl jos tiesioginio poveikio skaitytojams ir tvirtų ryšių su aktualiais meno reiškiniais. „B. Kročės,— kaip taikliai yra pasakęs E. Surjo,— būtent kritika tampa tikrąja meno filosofija" [16].

Kalbėdamas apie meno kritikos, meno istorijos, poetikos kompetencijos ribas, B. Kročė nuolat pabrėždavo empirinių meną tyrinėjančių mokslų genetinį ryšį su filosofinių mokslų metodologinėmis nuostatomis. Visų jų tikroji metodologija yra ta dvasios filosofijos dalis, kurią jis vadina *meno filosofija.* Ji teikia tuos pagrindinius meno esmės pažinimo metodologinius orientyrus, kuriais remiasi empiriniai menotyros mokslai. Vadinasi, meno filosofija — tai tarsi universali metodologija, o menotyrinis pažinimas — empirinė jos pritaikymo stichija. Empirinės sąvokos čia aiškinamos kaip visiškai priklausomos nuo filosofinių, nes jos pagal svarbą yra antrinės palyginti su „grynosiomis" filosofinėmis sąvokomis. Meno filosofijai skverbiantis į empirinius reiškinius ir apibendrinant juos, sintezės akte empirija ištirpsta universalesnėje filosofinėje mąstysenoje. Taigi meno filosofija B. Kročės koncepcijoje yra visų meno mokslų teorinis pamatas, savotiškų metodologinių orientyrų formuotojas, kurio negalima išleisti iš akių norint suprasti fundamentalias meno problemas.

Intuityvistinėje B. Kročės meno filosofijoje itin svarbus vaidmuo tenka daugiareikšmei „intuicijos" („d'intuizione") sąvokai. Ši sąvoka filosofo veikaluose atsiranda palyginti vėlai — tik pirmosios „Estetikos" tekste (1900 m. paskelbtose „Fundamentaliose tezėse" jos dar nėra). Pirmojoje „Estetikoje" B. Kročė rašo: „Yra dvi pažinimo formos: pažinimas būna arba *intuityvus,* arba *loginis:* pažinimas arba *vaizduote,* arba *protu;* pažinimas to, kas *individualu,* arba to, kas *universalu; paskirų dalykų* arba jų santykių pažinimas; apskritai pažinimas kuria *vaizdus*

[16] *Sourlau E.* L'esthetique de Benedeto Croce // Revue Internationale de Philosophie.— Nr. 26.— 1953.— P. 290.

arba *sąvokas*" [17]. Intuityvų pažinimą filosofas vertina kaip universalią nepriklausomą nuo sąvokinės mąstysenos tikrovės pažinimo formą. Nors dauguma intuicijų yra prisotintos sąvokų, tačiau pastarosios, sumišusios su intuicijomis, netenka savo nepriklausomybės ir ištirpsta universalioje intuityvaus suvokimo stichijoje. „Meno kūrinys,— aiškino filosofas,— gali būti pilnas filosofinių sąvokų; jame jų gali būti daugiau ir platesnių, negu filosofinėje disertacijoje, o pastaroji savo ruožtu gali būti kupina aprašymų ir intuicijų. Bet meno kūrinys, nors ir apgaubtas daugybės sąvokų, yra intuicija, o filosofinė disertacija, kad ir kažin kiek joje būtų intuicijų, yra sąvoka" [18].

Vadinasi, B. Kročės koncepcijoje intuityvus pažinimas greta intelektinio pažinimo yra kaip lygiavertė universalesnė neintelektinė, tačiau vienodai reikšminga pažinimo forma. Meninė intuicija, B. Kročės nuomone,— „alogiška", nes suvokiama, kaip berefleksinė būties intuicija. Kalbėdamas apie intuicijos „alogiškumą", filosofas turi omenyje ne tai, kad menui trūksta intelektinio prado, o visiškai kitą, sąvokų pasauliui priešingą būties formą. Meninės intuicijos *alogiškumas* čia siejamas su specifine loginio prado transformacija į tokią meninių vaizdinių sistemą, kurioje sąvokinis pasaulis užleidžia savo pozicijas vaizdiniam. Todėl meno alogiškumas čia neturi iracionalios, agresyviai nelogiškos prasmės, kadangi intuicija traktuojama kaip sąmoningai suvoktas veiklos aktas, kurio „sąmoningumą" nulemia menininko sugebėjimas meninės kūrybos procese atsiriboti nuo refleksijos. Šio visiško *intuicijos nepriklausomumo nuo intelekto* priežastis filosofas mato principialiame intuityvaus tikrovės pažinimo *nediferencijuotume*. Teigdamas, jog intelektinė loginė pažinimo forma yra ribota, B. Kročė skelbė, kad sąvokos adekvačiai neišreiškiamos nei kalboje, nei mene, nes žodžiai ir meno kūriniai — *individualūs*, o meno sąvokos — *universalios*.

Sutapatinęs intuityvų pažinimą su menine veikla, B. Kročė mėgino aiškintis meno fenomeno specifiškumą. Meno esmę jis siejo su intuityviam pažinimui būdingu išreiškiamuoju vaizdiniu tikrovės suvokimo aktu, kuris

---

[17] *Croce B.* Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale.— P. 3.

[18] Ten pat. — P. 4.

vyksta nepriklausomai nuo kitų pažinimo formų. Į klausimą, kas yra menas, filosofas „Trumpame estetikos vadove" neapibrėžtai atsako, jog „menas yra tai kas jis yra". Vėliau mėgindamas paryškinti savo mintį jis pateikė kitą apibrėžimą: „menas — tai *vizija* arba *intuicija*" [19]. Tą menininko sukurtą vaizdinių visumą, kuri įgauna meno kūrinio pavidalą, filosofas mėgino apibūdinti bendriausiomis meno esmę nusakančiomis kategorijomis: „intuicija", „vizija", „kontempliacija", „fantazija", „vaizdavimo būdas", „vaizdinys" ir t. t.

Prie nuoseklesnio meno esmės pažinimo B. Kročė pereina lygindamas meninę veiklą su *fizikiniu faktu*, nes kiekvienas meno kūrinys susideda iš tam tikrų spalvų, formų, muzikinių tonų santykių, kuriuos galima pavadinti fizikinėmis struktūromis. Tačiau ta tikrovė, kurią įprasmina savo kūryboje menininkas ir kuriai tiek žmonių paskiria savo gyvenimą, yra, anot filosofo, labai ypatinga dvasinė *„aukščiausia tikrovė*, kuri negali būti laikoma fiziniu faktu, nes jos esmė reiškiasi visai kitoje būties plotmėje, kartu jungia savyje kažką *nerealaus*" [20]. Tarsi norėdamas apibendrinti romantikų ir gyvenimo filosofijos atstovų idėjas, B. Kročė teigė, jog kiekvienas tikras meno kūrinys atspindi visą žmonijos istoriją, joje slypinčius skausmą ir džiaugsmą, ašaras ir šypsenas, tikrovę ir iliuziją. Kaip vandens laše yra visų tų cheminių elementų, iš kurių susideda vandenynas, taip ir meninės tikrovės atvaizdavimas sujungia visa tai, iš ko susiklosto žmogiškos būties drama. Todėl menas — tai tarsi intuityvus *atskirybės* regėjimas *visumoje*. Šio regėjimo specifiškumas ne tik tai, kad kiekvienas tikrai meninės tikrovės vaizdavimas yra universalus, nors meninių vaizdinių forma ir individuali. Svarbiausia, kad šitaip suvokiant tikrovę išnyksta ribos tarp realių ir irealių pradų. Čia ir išryškėja esminis skirtumas tarp nerealios aukščiausios tikrovės, įprasmintos meno kūrinyje, ir fizikinio fakto, kuris reiškiasi kaip išorinė intelekto sukurta mokslinė konstrukcija. „Mokslas,— tarsi kartodamas A. Bergsono mintis, rašė B. Kročė,— vaizdinius pakeičia sąvokomis, atrasdamas vis naujų santykių, prie skurdžių ir ribotų sąvokų prideda kitas, platesnes ir daugiau apimančias, bet jo metodas nesiskiria nuo to, kuriuo primityviausio žmo-

[19] *Croce B.* Breviaro di Estetica.— Laterza e Figli-Bari, 1954.— P. 12.

[20] Ten pat.— P. 13.

gaus galvoje susiformuoja mažiausiai universali sąvoka. Menas, kurį mes, įsakmiai pabrėždami, gyvenime vadiname menu, naudojasi platesnėmis ir sudėtingesnėmis intuicijomis, negu tos, kurias paprastai vartojame, bet visada jis intuityviai pagauna pojūčius ir įspūdžius,— tai įspūdžių išreiškimas, o ne išreiškimo išreiškimas" [21]. Taigi mokslo ir meno raiškos sferos B. Kročės koncepcijoje griežtai skiriamos viena nuo kitos, nes, kai tik mes mėginame suvokti substancionalią dvasinę meno prigimtį ir jo paslaptingą poveikį, aiškėja, kad fizikinis jo apibūdinimas tampa neįmanomas.

Kita vertus, jeigu menas yra *intuicija*, o intuicija yra adekvati *teorijai*, tai menas negali būti suvoktas ir paaiškintas, kaip utilitarinės veiklos aktas, nes jis visuomet siekia malonumo, vengia kančios ir kitų negatyvių emocijų. Remdamasis šia paradigma, B. Kročė teigė, jog tikram menui svetima nauda, malonumas, nes jis skirtas įprasminti daug aukštesnėms dvasinėms vertybėms.

Toliau nagrinėdamas meno kaip intuicijos apibūdinimą, B. Kročė išryškina meninės veiklos netapatumą *moraliniam* aktui. Filosofas teisingai yra pastebėjęs, kad pati meno esmė reiškiasi kiek kitaip negu etinės kategorijos, nes menininko kūrybą koreliuoja ne gėrio ar blogio idėjos, o jo sąmonėje vyraujanti „meniškumo" kategorija. „Etinė meno teorija,— rašė filosofas,— buvo, yra ir bus visuomet reikalinga dėl jai būdingų prieštaravimų, ji buvo ir bus pastanga, nors ir nepavykusia, atskirti meną nuo vien malonumo, su kuo beje ji kai kada ir sutapatinama. Tai turi ir teigiamų pusių, jei menas nepaklūsta moralei, kai menininkas nepasiduoda nei vienos, nei kitos pusės įtakai, o pajėgia išlikti paties meno įtakoje" [22].

Ir pagaliau meno kaip intuicijos apibrėžimas verčia filosofą išsiaiškinti meno santykius su filosofija. Pagrindinis skirtumas tarp meninio intuityvaus ir konceptualaus žinojimo, jo nuomone, yra tas, kad filosofinis tikrovės pažinimas nukreiptas į *realumo* teigimą ir *nerealumo* reikšmės nuvertinimą, įjungiant į konceptualaus pasaulio suvokimo sistemą realius elementus tik kaip pavaldžius. Tačiau meninės intuicijos substancionalus bruožas, kaip prisimename, reiškiasi tuo, kad išnyksta ribos tarp realumo ir

[21] Croce B. Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale.— P. 16.

[22] Croce B. Breviario di Estetica.— P. 19.

irealumo ir kad jos sukurti vaizdiniai yra tarp grynai idealios dvasinės prigimties jos sukurtų vaizdinių. Vadinasi, nors intuityvus meninės tikrovės suvokimas B. Kročės meno filosofijoje yra ideali paprastesnė, elementaresnė pažinimo forma, artima svajonei (bet ne sapnui), tačiau savo prigimtimi ji yra svetima *realiam* konceptualiam filosofiniam pažinimui, operuojančiam abstrakčiomis intelekto kategorijomis. Tai, kad dvasios dialektikoje intuityviam meniniam pažinimui tenka žemiausioji pakopa, negalima sakyti, kad jis nepilnavertis. Intuicijos idealumas — pagrindinė savybė, skirianti intuiciją nuo mąstymo, meną nuo filosofijos, B. Kročės nuomone, parodo svarbiausią meno vertę, nes, „kai iš šios idealybės gimsta tik refleksija ir sprendimas, tuomet menas išnyksta ir miršta, jis miršta menininke, kuris tampa kritiku, jis miršta žiūrove, kuris iš susižavėjusio meno suvokėjo virsta susimąsčiusiu gyvenimo stebėtoju" [23].

Šie meno sugretinimai su mokslu, morale, filosofija liudija, kad B. Kročė meno autonomiškumo problemą laikė itin svarbia. Tik įrodęs meno fenomeno savarankiškumą ir vertę, jis galėjo pagrįsti jo išskirtinę svarbą dvasios raidoje ir žmogaus gyvenime. Tačiau, teigdamas meno autonomiškumo idėją, filosofas neizoliuoja jo nuo kitų dvasinės veiklos formų, o priešingai nuolatos pabrėžia jų savitarpio ryšį.

Traktuodamas meną kaip intuiciją, fantaziją, vaizdinį, formą, B. Kročė kartu nagrinėja meninės veiklos prigimtį ir kūrybinio proceso dėsningumus. Ankstesnis jo požiūris rutuliojosi daugiausia veikiant Ž. Diubo kūrybiškos tikrovės imitacijos teorijai ir racionalistinei I. Kanto bei J. V. Gėtės tradicijai. Filosofas teigė meninių sugebėjimų prigimties identiškumą visuose žmonėse. Tarp paprasto žmogaus ir meninio genijaus jis matė daugiau kokybinį skirtumą, kuris daugiausia reiškiasi pastarojo vaizduotės ir fantazijos polėkiu, sugebėjimu įžvelgti ir sustabdyti tą nepakartojamą būties sklaidos momentą, kurį nuolat užgožia pilka kasdienybė.

Vėliau suabsoliutindamas menininko individualumą, B. Kročė paskelbė menininką neistoriniu subjektu, kuriančiu visiškai nepriklausomai nuo bet kokių jo laisvę kaustančių meninių tradicijų. Stiprėjantis intuicijos ir išraiškos vienybės principas brandžioje B. Kročės meno filosofijoje proteguoja mintį, jog svarbiausias menininko

[23] Ten pat.— P. 21.

uždavinys — tiesioginė vidinių sąmonės būsenų išraiška. Meno kūrinio gimimas čia suvokiamas kaip ypatingas dvasinis aktas, dėl savo reikšmingumo tarsi virstantis „maža revoliucija", arba „nepakartojamu stebuklu". Šiame akte visa jėga pasireiškia menininko vaizduotė su jai būdingu unikaliu pasaulio regėjimu, kuris nulemia amorfiškos tikrovės srauto susiformavimą į savitas formalias struktūras.

Taip B. Kročės pažiūros, kurioms didelę įtaką darė K. Fydleris, evoliucionuoja nuo kūrybiško tikrovės pamėgdžiojimo teorijos prie „grynos formos" teorijos, aiškinančios kūrybos aktą kaip visiškai laisvą aktyviai formą modeliuojančią menininko saviraišką. Meninė kūryba čia suvokiama kaip nuolatos asmenybę užplūstančių nepasotinamų aistrų, potraukių, jausmų išraiška. Būtent jausmai, įkvėpimas, B. Kročės įsitikinimu, suteikia meno kūriniui ypatingą lengvumą, sąlygoja meninių vaizdinių ir formalių struktūrų harmoniją. Šiame juslinės ekspresijos akte ypatingas vaidmuo tenka ritminėms struktūroms, kurios suteikia kūriniui lyriškumą ir vos ne muzikinį formų tekamumą. Lyriškumas čia išreiškia giliausią muzikalią kiekvienos meno rūšies prigimtį. Jis atsispindi visuotinę menininko dvasios būseną. Gryna arba lyrinė intuicija visiškai išlaisvina menininko ir suvokėjo sąmonę nuo išankstinių loginių ir moralinių nuostatų. Ji reiškiasi kaip spontaniška nesuinteresuotos dvasinės kontempliacijos prieš prieša bet kokiai gyvenimiškai prozai, reglamentacijai, naudingumui, filisterinėms kvazivertybėms. „Meninė intuicija,— teigė B. Kročė,— visuomet yra lyrinė intuicija" [24]. „Lyriškumas" jam yra tas tikriausias žodis, sinonimas, padedantis apibūdinti tikrąją muzikalią meninės kūrybos prigimtį.

Sintetiniame meninės kūrybos akte gimstantis lyriškumas B. Kročės koncepcijoje reiškiasi meninėmis formomis. Todėl menas kaip „išraiškos" padarinys čia virsta formaliu reiškiniu. Tik išraiška, tai yra forma, tvirtino B. Kročė, paverčia menininką menininku. O menininkui, „kuriam trūksta formos, trūksta visko; trūksta visko, nes trūksta savęs" [25]. Tačiau ta forma, kurią menininkas suteikia savo meno kūriniams, negali būti laikoma melu ar netiesa, kadangi ji yra meninė forma ir vystosi pagal

[24] Ten pat.— P. 35.

[25] *Croce B.* Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale.— P. 30.

savo *imanentinius* meninius dėsnius. Taigi ilgainiui, perėmęs svarbiausius K. Fydlerio meno imanentiškumo teorijos principus, B. Kročė aiškina meno kūrinį kaip visiškai nepriklausomą nuo išorinių nemeninių veiksnių įtakos, formalų „meninį atradimą", nepakartojamos menininko dvasios išraišką. Vadinasi, jo meno filosofija konstruojama kaip grynos formos teorija, kurioje meninės kūrybos produktai virsta visiškai izoliuotais nuo socialinės aplinkos, nepakartojamais individualiais „grynos meninės formos" fenomenais.

Iškeldamas menininko asmenybės ir jos sukurtų „grynų meninių formų" unikalumo idėją, B. Kročė, kaip ir A. Ryglis, siekė teoriškai pagrįsti skirtingų epochų ir meno raidos etapų nepakartojamą vertę. Jis ryžtingai neigė nenutrūkstamos linijinės istorinės meno pažangos idėją. Jeigu kiekvieno tikro meno kūrinio išskirtinis bruožas yra nepakartojama individualybė, kuri reiškiasi unikalia menine forma, vadinasi, ir meno raidos kaip linijinio judėjimo nuo žemesnės į aukštesnės pakopą traktavimas yra beprasmis. Meno istorijoje egzistuoja tik atskiri, visiškai autonomiški meno pakilimo ciklai ar periodai, iš kurių kiekviename iškyla savų specifinių meno problemų visuma. Todėl apie pažangą galima kalbėti tik šio ciklo viduje atsirandančių problemų atžvilgiu. B. Kročė pripažįsta, kad kiekviena nauja karta turi galimybę gauti daugiau žinių apie mus supantį pasaulį, jo kultūrines bei menines vertybes. Tos žinios gali būti enciklopedinės, daug gilesnės ir subtilesnės. Tačiau šis „gilumas" siejasi su empirine gyvenimo, o ne meno pažanga, kuri paklūsta tik savo imanentiniams dėsniams.

Taigi B. Kročė yra vienas iš žymiausių XX a. meno filosofijos atstovų. Jo kupinoje idėjų koncepcijoje randame iš intuityvizmo, neohėgeliškųjų ir formalizmo pozicijų išplėtotą vientisą meno filosofijos sistemą, kurios esmę sudaro intuityvus tikrovės suvokimas. Išskyręs intuityvias gnoseologizuotas viršsąmonines struktūras, B. Kročė laikė jas tokiais tikrovės ir gyvenimo pažinimo instrumentais. Iš čia išplaukia paslaptingas kūrybinis meninės intuicijos pobūdis, jos sugebėjimas vaizdiniais ir formomis modeliuoti tikrovę, apčiuopti suvokiamų reiškinių unikalumą, nepasiekiamas racionaliam pažinimui gilumines prasmes. Šis intuityvaus prado sutapatinimas su menu, meninės veiklos pirmumo ir universalumo teigimas, intuicijos kaip aktyvaus betarpiškai pulsuojančio kūrybiškumo,

paties dinamiško gyvenimo, priešingo inertiškai materijai, traktavimas, absoliučios kūrybinės laisvės priešpriešinimas gamtiniam determinizmui ir daugelis kitų idėjų italų filosofą suartina su A. Bergsonu.

Nepaisant ryškaus A. Bergsono ir B. Kročės koncepcijų individualumo, intuityvistinė meno filosofijos pakraipa buvo vienas iš galingiausių dvasiškumo ir gaivališkos žmogaus kūrybinės prigimties maištų prieš siaurai suprastą racionalumą ir technokratines pozityvistines epochos nuostatas. Čia išryškėjo svarbiausi intuityvistinės mąstysenos principai — subjektyvizmas, intuityvizmas, estetizmas. Intuityvistinėje meno filosofijos pakraipoje išryškėja tragiškas pozityvizmo idėjų kupinos epochos kultūros paradoksas: greta nuoširdžios A. Bergsono ir B. Kročės pagarbos mokslui (ką liudija visa jų kūrybinė veikla) susiduriame su visišku nusivylimu suvešėjusiomis nuvainikuoto racionalizmo pozityvistinėmis nuostatomis. Iš čia išplaukia toks ryškus jų mąstysenoje motyvas apie sunykusio mokslo nesugebėjimą pasinerti į giluminius būties reiškinius, dramatizuota dvasinės veiklos nostalgija, asmenybės kūrybinės laisvės ir meniniam pažinimui būdingo būties suvokimo universalumo aukštinimas. Intuityvistinė meno filosofijos pakraipa sudavė stiprų smūgį pozityvistinėms meno teorijoms ir stimuliavo egzistencinių, ontologinių, plačios kultūros orientacijos koncepcijų atsiradimą.

## E. PANOFSKIO TRANSCENDENTINĖ MENO FILOSOFIJA

XX a. pirmaisiais dešimtmečiais istorinėje meno filosofijos pakraipoje buvo iškelta nemaža naujų metodologinių principų. „Visuotinis meno mokslas" K. Fydlerio, A. Ryglio, H. Velflyno, E. Utico, M. Desuaro ir kitų meno teoretikų pastangomis virto rimta humanitarine disciplina, kuriai rūpėjo ne tik meninių stilių raidos problemų tyrinėjimas, bet ir daug platesnių meno ryšių su kitomis dvasinės kultūros formomis pažinimas. Daugelis mokslininkų vis aiškiau ėmė suvokti, jog išplėtusiam savo tyrinėjimų diapazoną „visuotiniam meno mokslui" labai trūksta griežtai mokslinės filosofinės teorijos, kuri padėtų įveikti pagausėjusių meno tyrinėjimų empiriškumą ir

glaudžiau susieti meno pažinimą su kultūriniu ir dvasiniu epochos kontekstu. Ši orientacija išreikšta žymiausio šiuolaikinės istorinės meno filosofijos krypties atstovo Ervino Panofskio (1892—1968) veikaluose.

E. Panofskis gimė Hanoveryje. Studijavo Freiburgo, Berlyno ir Miuncheno universitetuose. Jaunas mokslininkas netrukus išgarsėjo savo straipsniais, skirtais A. Diurerio, A. Velflyno ir A. Ryglio meno teorijų kritinei analizei. 1921 m. E. Panofskis pradėjo dėstyti meno istoriją Hamburgo universitete, o nuo 1931 iki 1933 m. čia ėjo profesoriaus pareigas, bendradarbiavo plačiai žinomame mokslinių tyrinėjimų centre — Varburgo institute. Savo „transcendentinės meno filosofijos" principus jis paskelbė programiniuose veikaluose „Apie meno istorijos ir teorijos santykius. Pagrindinių meninių ir mokslinių sąvokų klausimu" (1925) ir „Vaizduojamosios dailės kūrinio aprašinėjimo ir aiškinimo problema" (1932). Atėjus į valdžią nacistams, E. Panofskis emigravo į JAV, kur nuo 1934 m. ėjo profesoriaus pareigas Prinstono universitete. Čia mokslininkas susidūrė su anglosaksų šalyse vyraujančiomis pozityvistinėmis tendencijomis. Tai vertė jį, kaip ir daugelį kitų iš Europos emigravusių mokslininkų, peržiūrėti savo teorines konstrukcijas ir atsisakyti sudėtingos kalbos, būdingos daugeliui jo vokiečių kalba rašytų veikalų.

Nors pasaulinę šlovę E. Panofskis pelnė kaip subtilus klasikinio meno žinovas, mįslingų meninių siužetų šifruotojas ir vienas iš ikonologinio meno tyrinėjimo metodo pradininkų, tačiau ne mažiau svarbus jo indėlis sprendžiant svarbiausias meno filosofijos teorines ir metodologines problemas. Jis tarsi susumavo svarbiausius ankstyvesnės vokiečių bei austrų teorinės minties apie meną metodologinių ieškojimų rezultatus ir pamėgino įveikti tuo metu esantį savitarpio nepasitikėjimą tarp meno istorijos ir meno filosofijos atstovų. Jausdamas, kokie riboti empiriniai meno kūrinio tyrinėjimo metodai, E. Panofskis siekė susieti menotyrą su naujausiais filosofijos bei kitų humanitarinių mokslų pasiekimais ir panaudoti juos sisteminei meno kūrinio analizei.

E. Panofskio transcendentinės meno filosofijos koncepcija formavosi kritiškai vertinant H. Velflyno, A. Ryglio, A. Varburgo idėjas ir sujungiant jas su E. Huserlio fenomenologija bei E. Kasirerio simbolinių formų filoso-

fija. Viename iš pirmųjų savo straipsnių („Stiliaus problema vaizduojamojoje dailėje", 1915) jis griežtai kritikavo H. Velflyno meno raidos dėsningumų sampratą. Šioje kritikoje neretai pastebimas mokslininko noras labiau išdėstyti savo pažiūras, negu įsiskverbti į velfliniškųjų konstrukcijų esmę. Jis abstrahavosi nuo velfliniškųjų „pagrindinių sąvokų" orientacijos į klasikinį XV—XVII a. meną, neteisingai suabsoliutina jų reikšmę. Tai nulėmė ir vienas iš svarbiausių jo priekaištų dėl nepakankamo H. Velflyno kategorijų „abstraktumo" ir „filosofiškumo". Tačiau kai kur ši kritika yra neabejotinai teisinga ir tiksliai atskleidžia silpnąsias H. Velflyno meno filosofijos puses. Tai itin ryšku polemikoje su H. Velflynu dėl tezės apie du pagrindinius stiliaus veiksnius. Pirmasis yra *formalus* (vizualinis), o antrasis — *turiningas* („dvasios būsena"), kurį galima tyrinėti kaip ekspresiją. Dėl šių teorinių prielaidų, apibūdinant meninių stilių raidos dėsningumus, H. Velflynas buvo priverstas daugiausia dėmesio skirti formaliems meno kūrinio aspektams, meno kūrinio esmę sieti su tam tikromis kiekvienai konkrečiai epochai būdingomis „meninio regėjimo" formomis.

E. Panofskis pagrįstai suabejojo velfliniškųjų stilistinių struktūrų (sąlygojamų „pagrindinių meno istorijos sąvokų") formalistiniu aiškinimu, jų atskyrimu nuo turiningųjų veiksnių įtakos. Gvildendamas formos ir turinio santykį meninių stilių raidos istorijoje, jis įrodinėjo, kad skirtingose epochose negali egzistuoti vienodas turinys, nes ta istoriškai konkreti meninė forma, kurią menas įgauna kiekvienoje epochoje, taip stipriai veikia turininguosius veiksnius, jog jie neišvengiamai įgauna naują pavidalą.

Nesigilindamas į H. Velflyno „meninio regėjimo" koncepcijos subtilumus, E. Panofskis kaltino savo oponentą perdėtu psichologiškumu. Jis negalėjo sutikti su H. Velflyno požiūriu į žmogaus akies funkcijas ir „meninį regėjimą" kaip aktyvų, tikrovę transformuojantį pradą, įrodinėjo, kad regėjimas (psichologine prasme) nevaidina kūrybinio vaidmens formuojant stilių. Akis ir meninis regėjimas yra ne aktyvus kūrybinis tikrovę konstruojantis pradas, o pasyvus suvokimo organas (receptorius). E. Panofskio nuomone, regėjimo duomenis gali interpretuoti tik dvasinis pradas, kuris meno kūrinyje regimajam pasauliui suteikia linijinę ar tapybinę formą.

Istorinių meno formų raidoje stiliaus vaidmens autentiškas supratimas, teigė E. Panofskis, yra neįmanomas H. Velflyno metodologijai būdingame empiriniame meno reiškinių tyrinėjime. Šį uždavinį galima išspręsti tik pažinus stilių raidą sąlygojančius mechanizmus. Straipsnyje „Kunstwollen sąvoka" E. Panofskis mėgino H. Velflyno idėjas sujungti su A. Ryglio „meninės valios" koncepcija. „Metodas, kurį atskleidė Ryglis,— rašė E. Panofskis,— tiek teliečia grynai istorines meno analizės problemas, kiek pažinimo teorija — filosofijos istoriją, ir tą „neišvengiamumą", kuris atsiranda konkrečiame istoriniame procese, nulemia ne vienas kitą keičiančių istorinių įvykių savitarpio priklausomybės ryšiai, o tai, kad iš jų visumos kaip išbaigto meno kūrinio išryškėja galutinė prasmė. Todėl svarbiausias šio metodo tikslas yra ne genetinis besirutuliojančių meno reiškinių pagrindimas, o istorinis meno raidos aiškinimas" [1].

Nepaisant gilios pagarbos A. Rygliui, mokslininkas kritiškai vertino jo idėjas, aktyviai kovojo su XX a. pradžioje plačiai paplitusiomis psichologinėmis „meninės valios" interpretacijomis, kurios aiškina šią sąvoką kaip individualios menininko psichologijos, filosofinės savimonės ir t. t. išraišką. Nors A. Ryglis, E. Panofskio nuomone, dar ne visiškai įveikė šios psichologinės meno sampratos ribotumus, tačiau didžiulis jo nuopelnas yra tas, kad teoriškai pagrindė tokią „transcendentinę meno filosofiją, kuri atskleidžia šiuolaikiniam mokslui daug platesnes perspektyvas, negu tai leido anksčiau vyravęs genetinis metodas" [2]. E. Panofskis teigė, jog meninė valia tik tuomet atspindi mokslinio-meninio pažinimo objektą, kai ji laikoma ne psichiniu, o „metaempiriniu" reiškiniu, kuris nepriklauso nuo subjektyvių menininko siekių. Funkcionuodama ne kaip fenomenali, o absoliučiai metaistorinė substancija, ji ne tik gali būti rutuliojama iš bet kokios apimties meno reiškinio, bet ir yra pajėgi atskleisti tikrąją imanentinę meno fenomeno esmę. Taip „meninė valia" E. Panofskio koncepcijoje virsta objektyviu, meno fenomeno esmėje glūdinčiu reiškiniu, išreiškiančiu meno fenomeno galutinę prasmę. Toks „meninės valios" traktavimas padeda E. Panofskiui įveikti turiningųjų ir formalių meno kūrinio elementų priešpriešą, kuri vis labiau

[1] *Panofsky E.* Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft.— Berlin, 1964.— S. 42.

[2] Ten pat.— P. 47.

ryškėja formalistinėje meno filosofijos pakraipoje, ir tyrinėti „vidinę meno kūrinio prasmę" kartu su vyraujančia konkretaus meninės kultūros raidos laikotarpiu tendencija. Šios vyraujančios tendencijos pažinimas yra svarbiausias „pagrindinių meno istorijos sąvokų" tikslas.

Taigi A. Ryglio „meninę valią" E. Panofskis iš psichologinės plotmės perkėlė į gnoseologinių ir kultūrinių struktūrų plotmę, paversdamas ją universaliu skirtingų meninės kultūros funkcionavimo aspektų pažinimo instrumentu, padedančiu moksliškai atskleisti imanentinę meninių reiškinių esmę. Laikydamas „meninę valią" objektyviu pradu, glūdinčiu meniniame fenomene ir lemiančiu galutinę jo esmę, E. Panofskis meninį stilių traktuoja kaip istoriškai besikeičiančių formalių ir turininguųjų meno aspektų sintezę. Meninė forma, būdama aktyvus stiliaus pradas, taip stipriai veikia turininguosius stiliaus aspektus, kad galų gale susilieja su jais. Tačiau E. Panofskis, nors ir linkęs interpretuoti stilių kaip simbolišką svarbiausių epochos bruožų atspindį, galutiniais savo vediniais stilių kaitą laikė imanentine saviraida, pagrįsta dominuojančios tūrinės formos ir erdvės santykiais.

Kritinis požiūris į H. Velflyno ir A. Ryglio idėjas išryškina E. Panofskio meno filosofijos kontūrus. Mokslininkas vis labiau ima domėtis aktualiomis teorinėmis ir metodologinėmis meno filosofijos problemomis, jo veikaluose jaučiama naujausių filosofinių koncepcijų įtaka, mažėja atotrūkis tarp istorinių ir filosofinių meno problemų analizės aspektų. Istoriniai meno raidos dėsningumų apmąstymai čia papildomi solidžiais filosofiniais-teoriniais ir metodologiniais principais, kuriuos savo veikaluose kėlė E. Huserlis, E. Vindas, J. Burkhartas, F. Nyčė, E. Kasireris, A. Varburgas. E. Panofskis norėjo pateikti meno filosofiją kaip griežtą mokslinę teoriją, filosofiškai ir metodologiškai pagrįsti tokį meno fenomeno pažinimo kelią, kuris įsiskverbtų į apriorinių mąstymo dėsnių sritį ir kartu atskleistų „metapsichinę" ir „metaistorinę" meninių reiškinių esmę.

E. Panofskio orientacija į fenomenologijos idėjas gan dėsninga. Jis rėmėsi E. Huserliu, kuris XX a. pradžioje buvo laikomas „gryno moksliškumo" ir metodologinio nuoseklumo adeptu. Pasitelkęs šio moksliininko fenomenologinių idėjų kompleksą, E. Panofskis siekė transcendentinę meno filosofiją padaryti „griežtu mokslu", kuris remtųsi nuosekliais dvasinių „esmių suvokimo" (Wesenschaung)

principais. Jis užsikrėtė svarbiausiu fenomenologijos patosu „Zu den Sachen selbst", t. y. sąmonės nukreiptumu į pačių daiktų vidinės esmės suvokimą, kurį dažniausiai niveliuoja kasdieniška patirtis.

E. Huserlio požiūris į fenomenologiją kaip savitą pažinimo „archeologiją" paskatino E. Panofskį tirti svarbiausias gnoseologines meno filosofijos sąvokas. Kaip ir E. Huserlis, jis laikė, kad pagrindinis meno esmės pažinimo principas yra „akivaizdumas" (Evidenz). Tačiau, norint pasiekti šį akivaizdumą, reikėjo būtinai atsiskirti nuo XIX a. pabaigoje moksle apie meną vyravusio psichologiškumo ir empiriškumo. Spręsdamas šį uždavinį, E. Panofskis irgi žengė tuo pačiu keliu kaip ir E. Huserlis, kuris, pradedant pirmuoju „Loginių tyrinėjimų" tomu, griežtai smerkė mokslo psichologizavimą. Fenomenologinę nuostatą dėl *empirinio migloto* pažinimo srities atskyrimo nuo *tikslios, mokslinės,* kurios tikslas pažinti idealią vidinę suvokiamų reiškinių prasmę, E. Panofskis perkėlė į savo meno filosofiją.

Pasitelkęs ne „psichologinę" ir ne „eidetinę", o „transcendentinę redukciją", t. y. išeinančią už subjektyviojo pažinimo ribų, E. Panofskis mėgino įveikti psichologinį subjektyvumą ir „įsiskverbti" į grynų tiesų, apriorinių prasmių arba, kaip sakydavo E. Huserlis, į „gryno absoliutaus transcendentinio, pasaulį konstruojančio subjektyvumo sritį". Šį tikslą įgyvendinti gali padėti intensionalumo teorija, kurios esmę sudaro savotiška fenomenologinė procedūra, leidžianti eidetinės intuicijos keliu sukoncentruoti dėmesį į suvokiamąjį daiktą ar reiškinį. E. Huserlis matė ir principinį skirtumą tarp paprasto regėjimo (Sehen) ir fenomenologinio įsižiūrėjimo (Schau). „Daiktas nėra duotybė, jo sąvoka nebus aiški, jeigu daiktą mes paprasčiausiai regime" [3]. Įsižiūrėję į „daiktą" mes pirmiausia atskleidžiame jo suvokimo reikšmę. Tokiu keliu įgautas žinojimas yra apriorinis, nes intensionalumo aktas specifiškas tuo, kad suvokiamas daiktas jį suvokiančios sąmonės atžvilgiu išsaugoja savo transcendentalumą. Konstruodama ir išmąstydama „už" sąmonės ribų esantį daiktą, sąmonė siekia suvokti ne jo „išorinę" empirinę prigimtį, o jo *gilumines „prasmių struktūras"*, kurias pati sąmonė

[3] *Husserl E.* Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie // Drittes Buch: Die Phänomenologie und die Fundamente der Wissenschaften // Husserliana.— Haag, 1971.— Bd. 5.— S. 103.

kuria intensionalumo akte. Vadinasi, į intensionalinio pažinimo sritį patekęs daiktas ne tik užima jį supančiame kontekste jam priklausančią vietą, bet ir pradeda „atskleisti" jį suvokiančioje sąmonėje jame įkūnytos idėjos šviesa, kol pagaliau „atskleidžia" savo „vidinę prasmę". Šią fenomenologinę daikto esmės „atskleidimo" procedūrą E. Panofskis panaudojo meno kūrimo „vidinės prasmės" pažinimui.

Šie nauji E. Panofskio mąstysenos poslinkiai išsakyti programiniame straipsnyje „Apie meno istorijos ir meno teorijos santykius. Pagrindinių meninių-mokslinių sąvokų klausimu" ir kituose vėliau paskelbtuose darbuose. Mokslininko veikaluose jaučiamas siekimas sujungti atskiras ankstesnės ir šiuolaikinės istorinės bei teorinės meno filosofijos tendencijas ir jų pagrindu sukurti sistemingą meno pažinimo metodologiją. Vadovaudamasis fenomenologijos ir I. Kanto pažinimo teorijos principais, jis konstravo tokią „griežtai mokslinę" universalią meno filosofiją, kuri pajėgtų aprėpti visas meno būties sferas, įsiskverbti į visus meno fenomenus, nepaisant jų apimties. Tokios koncepcijos sukūrimas, anot E. Panofskio, įmanomas tik „fenomenologinės redukcijos" keliu, t. y. mokslo apie meną „apsivalymo" nuo beverčio empirinio balasto ir išskiriant jame tam tikrų „grynai transcendentinių vertybių skalę", išreiškiančią tikrąją imanentinę meno kūrinio esmę.

E. Panofskio koncepcijoje glaudžiai siejasi teorinis meno tyrinėjimas, arba „transcendentinė meno filosofija", ir istorinis meno pažinimas. Pirmiausia meno kūrinys yra sąlygojamas erdvinių ir laikinų istorinio proceso santykių, kita vertus, dėl jo kyla daug viršlaikio absoliutaus „metaistorinio" pobūdžio problemų. Todėl į mokslišku mą pretenduojanti meno filosofija turi nuolatos turėti omenyje šią istorinės ir metaistorinės meno prigimties paradigmą. Straipsnyje „Meno istorija kaip humanistinė disciplina" E. Panofskis meno teorijos ir meno istorijos santykius vaizdžiai palygino su ryšiais, egzistuojančiais tarp poetikos, retorikos ir literatūros istorijos. Mokslininkas gerai suvokė, jog meno teorija be konkrečios istorinės meno praktikos refleksijos virsta abstrakčia sąvokų schema, o meno istorija be teorinių konstrukcijų paramos — beprasmišku atskirų faktų rinkiniu. Vadinasi, šie mokslai, papildydami vienas kitą, tarsi skirtingu aspektu aprėpia tą patį objektą. Meno teorijos sąvokos, teigė E. Panofskis,

tik tuomet gali padėti moksliniam pažinimui, kai jos remiasi meno istorijos teikiama medžiaga ir, priešingai, meno istorijos teiginiai įgauna mokslinių sąvokų pavidalą tik tiesiogiai siedamiesi su teorijos suformuluotomis problemomis [4].

Transcendentinei meno filosofijai labiausiai rūpėjo pažinti „tikruosius meno pradmenis" ir suformuluoti pamatinius metodologinius mokslo apie meną principus, kuriais vėliau rėmėsi empirinis meno pažinimas. Šio mokslo veiklos sfera — tai grynai transcendentalus apriorinio mąstymo „grynųjų esmių" ir „pagrindinių mokslinių-meninių savybių" pasaulis, „pagrindinės mokslinės-meninės sąvokos", kai išryškinamos svarbiausios meno pasaulio pažinimo problemos. Transcendentinės meno filosofijos problemos pagal E. Panofskio koncepciją gimsta iš vienos amžinos pirmapradės meno problemos, t. y. priešpriešos tarp „formos" (Form) ir jos „pripildymo" (Fullen). Visuose meno kūriniuose šis dialektinis „formos" ir „pripildymo" ryšys atspindi realų „erdvės" ir „laiko" santykį. „Pripildymo" fenomenas vizualiai atspindi laiko, o „formos"— erdvės struktūras. Šiuo požiūriu kiekvienas konkretus meno kūrinys ontologiniu aspektu įprasmina „vienybę tarp formos ir jos pripildymo", o metodologiniu aspektu — laiko ir erdvės santykių vienybę. Išsiaiškinus šias sąveikas, matyti, jog viename poliuje labai glaudžiai susiję „pripildymas" ir „forma", o individualiai akivaizdžiuose vaizdiniuose —„laikas" ir „erdvė". Dėl šios dvilypės priešpriešos, apimančios visus meninės kūrybos aspektus, atsiranda dar trys poros svarbiausių vaizduojamosios dailės problemų: optinių struktūrų priešprieša haptinėms, gilumos ir plokštumos priešprieša ir kompozicinės struktūros, arba rimties ir judėjimo, priešprieša. Vadinasi, prieštaravimas tarp „formos" ir „pripildymo" E. Panofskio koncepcijoje tampa apriorine meninių problemų būties prielaida, o jų konkrečios sąveikos sklaida sudaro apriorines prielaidas jų sprendimui.

Kitaip negu į empiriškumą linkstančios meno istorijos sąvokos, transcendentalios meno filosofijos sąvokos yra apriorinio gnoseologinio pobūdžio. E. Panofskio koncepcijoje fenomenologinės E. Huserlio idėjos jungiasi su K. Fydlerio ir E. Vindo mokymais apie būtinumą atskirti

[4] *Panofsky E.* Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie... // Zeitschrift für Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft.— 1925.— T. 28.— S. 144.

mokslinius-meninius reiškinius (t. y. meno filosofijos sritį) nuo tariamai jokios pažintinės mokslinės reikšmės neturinčių ir iracionalių estetinių juslinių reiškinių (estetikos srities). Todėl mokslininkas meną traktuoja gnoseologiškai, kaip apriorinės būties mokslinių-meninių problemų sistemą. Šis svarbiausių meno problemų apriorišKumas E. Panofskio koncepcijoje dar nereiškia, kad jos visiškai nepriklauso nuo meno raidos. Teorinės meno problemos ir jas išreiškiančios sąvokos negali atsirasti be konkrečios meninės praktikos, kuri stimuliuoja meno raidos dėsningumų teorinį apmąstymą. E. Panofskis šitaip aiškina: „Nors meno teorijos sąvokos negali formuotis be konkrečios istorinės-meninės praktikos, kuri teikia peną apmąstymams, tačiau šios sąvokos niekuomet neapsiriboja vien praktika. Kitaip tariant, mokslinė-meninė sąvokų sistema atsiskleidžia ir vystosi aposteriorišKai, tačiau, nors ir būdama apriorinė, ji iš esmės yra autonomiška meninės praktikos atžvilgiu ir negali su ja konfliktuoti" [5].

Taigi E. Panofskis modifikuoja kantiškąjį ir huserliškąjį apriorizmą pritaikydamas jį meno fenomenų pažinimui. Iš čia ir išplaukia pagrindiniai jo koncepcijos nenuoseklumai bei prieštaravimai, būdingi visoms apriorinio žinojimo teorijoms. Priešpriešindamas jusliniam „netikrajam" suvokimo būdui „tikrąjį" apriorinį žinojimą, įgytą iki patyrimo ir nepriklausomą nuo jo, E. Panofskis pirmiausia siekia paversti transcendentalią meno filosofiją absoliučiu mokslu, peržengiančiu jusliniam pažinimui būdingus prieštaravimus. Tačiau tikrovėje toks mechaniškas „grynųjų esmių" pasaulio atskyrimas nuo realių empirinių bei socialinių meno būties problemų iškreipia dialektišką meno teorijos ir praktikos santykį. Daugelio kartų įgytas teorinis meno pažinimas čia suabsoliutinamas, subjektyviai traktuojamas kaip žinojimas, įgytas iki patyrimo, ir pagaliau perkeliamas į transcendentalią sritį. Teoriškai pagrindęs apriorinio pažinimo ir „svarbiausių mokslinių-meninių sąvokų" pirmumą, E. Panofskis „tikrąją imanentinę meno esmę" idealistiškai aiškino kaip grynųjų transcendentalių esmių raiškos sritį.

Transcendentalios meno filosofijos „apginklavimas" sudėtingomis filosofinėmis konstrukcijomis ir pažinimo teorijos principais E. Panofskio koncepcijoje yra sąlygojamas jos funkcijų kitų meną tiriančių mokslų atžvilgiu. Mąsty-

[5] Ten pat.— P. 144.

tojas supranta, kad tik nuosekliais metodologiniais principais besiremianti meno filosofija gali suteikti empirinį meninių procesų aprašinėjimo ir interpretavimo lygiu funkcionuojančiai meno istorijai norimą moksliškumą ir objektyvumą. Universalios teorinio gnoseologinio pobūdžio transcendentalios meno filosofijos sąvokos „koordinuoja" jų tiesiogiai veikiamas meno istorijos sąvokas.

Iš meno istorijos sąvokų visumos E. Panofskis išskiria du skirtingus sluoksnius: žemutinįjį, „nurodomų sąvokų", kurios atskleidžia juslines meno kūrinio savybes, ir viršutinįjį, „apibūdinančių sąvokų", kurios interpretuoja šias savybes kaip tam tikrą „imanentinės prasmės" sklaidą. Sąvokinio pasaulio pasidalijimas į dvi skirtingas funkcionavimo sritis čia yra tiesiogiai susijęs ir su pačios meno istorijos skilimu į dvi labai artimas disciplinas: *natūralią meno istoriją* ir *interpretacinę meno istoriją* arba *ikonologiją*. Pirmoji operuoja „nurodomų sąvokų" sistema. Svarbiausias jos uždavinys — išorinis empirinis tiriamų meno faktų aprašinėjimas ir sisteminimas. „Meno istorija kaip natūralus mokslas,— sakė E. Panofskis,— aprašinėdama stilių ir apibūdindama meno kūrinius, naudojasi pagrindinių ir vienareikšmių problemų terminais netgi tuomet, kai pats tyrėjas nieko nežino apie jas. Tačiau meno istorija tol yra natūralus mokslas, kol nurodyta prielaida suvokiama kaip prielaida, kol ji orientuojasi į šias problemas, bet jų nesprendžia. Tačiau, kai nuo tyrinėjimo rezultatų priklauso ne išorinis, o vidinis požiūris į reiškinius, tuomet meno istorija nuo tikrovės reiškinių aiškinimo pereina prie idealių santykių, susidariusių tarp problemų kėlimo ir jų sprendimo. Tuomet ji iš natūralaus mokslo virsta transcendentalia moksline-menine arba interpretuojančia disciplina" [6]. Vadinasi, kai meno istorija atsisako išorinio empirinių faktų aprašinėjimo ir pereina prie vieningų stilistinių meno bruožų suvokimo bei meno kūrinio „vidinės prasmės" atskleidimo lygmens, tuomet ji iš natūralios meno istorijos virsta interpretuojančia meno istorija arba ikonologija. Šios mokslo srities uždavinius ir metodologinius principus E. Panofskis išdėstė straipsnyje „Vaizduojamosios dailės kūrinio aprašymo ir aiškinimo problema" (1932) ir įvadiniame knygos „Ikonologiniai etiudai" (1939) straipsnyje. Svarbiausias ikonologijos tikslas — pasinaudojus meno filosofijos teikiamomis galimy-

[6] Ten pat.— P. 152—153.

bėmis įveikti tradicinį menotyros mokslų empiriškumą, surasti patikimus „imanentinės meno kūrinio esmės" pažinimo metodologijos principus.

Interpretuojančios meno istorijos koncepcijoje greta fenomenologinių idėjų pastebima stiprėjanti A. Varburgo, E. Kasirerio, J. Burkharto ir F. Nyčės pažiūrų įtaka. Ikonologinės metodologijos šerdimi tampa fenomenologinis vidinės meno kūrinio esmės iššifravimas, kuris atliekamas istoriškai interpretuojant meno kūrinių simboliką kultūrinėje sistemoje. Meno kūrinys čia traktuojamas kaip tam tikra užsisklendusių savyje *skirtingų formalių ir turiningų struktūrų integralinė visuma*, kurios esmė atsiskleidžia laipsniškai skverbiantis į jos simbolinę prasmę.

Iš ikonologijos metodo pradininko A. Varburgo (1866—1929) ir savo kolegos Hamburgo universitete E. Kasirerio (1874—1945) veikalų E. Panofskis perėmė ir išplėtojo svarbiausius ikonologinės metodologijos principus ir siekimą papildyti mokslą apie meną kitų kultūros sričių ir humanitarinių mokslų laimėjimais. „Kultūrfilosofinė" A. Varburgo orientacija E. Panofskio sąmonėje asocijuojasi su J. Burkharto ir F. Nyčės kultūrologine tradicija.

Norint suprasti E. Panofskio metodologijos esmę, būtina trumpai aptarti A. Varburgo idėjas. Atsisakęs daugumai vokiečių ir austrų meno teoretikų būdingo polinkio į globalinių stilių raidos problemas, šis mąstytojas daugiausia dėmesio skyrė atrodančių nereikšmingomis meno kūrimo detalių, simbolių, metaforų prasmės atskleidimui. Mokslininko nuomone, šituo galima paaiškinti daugelį esmingiausių epochos ir paties menininko dvasinių nuostatų. Meno kūrinį jis laikė savita simboline struktūra, kuria įprasminama harmonija, gimusi kovoje su užslėptomis, tamsiomis, nesąmoningomis, magiškomis ir aiškiai sąmoningomis kūrybinėmis jėgomis (prisiminkime F. Nyčės apoloniškojo ir dionisinio pradų dialektiką). Remdamasis F. T. Fišerio psichologinės estetikos ir „Einfühlung" teorijos principais, A. Varburgas į ikonologinės metodologijos centrą iškėlė simbolio ir nuolatos pasikartojančio kultūros raidoje „atminties motyvo" sąvokas. „Atminties motyvas" čia aiškinamas kaip tam tikrų archetipinių psichologinių struktūrų, jausmų, nesąmoningų jėgų, instinktyvių dvasios polėkių iškrova ir simbolinis kodavimas. Ieškodamas šių „atminties motyvų" ištakų, A. Varburgas tyrinėjo sinkretiškus pirmapradžius pagoniš-

kosios kultūros sluoksnius, domėjosi mitu, magija, kosmogonijos sistemomis ir daugeliu kitų kultūros sričių.

Taip A. Varburgas nuo konkretaus meno kūrinio analizės perėjo prie plataus istorinio meninės kultūros konteksto tyrinėjimo ir stengėsi pažinti tas archetipinės kultūros formas, kurios transformavosi į „atminties motyvą" ir vėlyvesnius meno raidos etapus papildė archainės sąmonės ir anksčiau vyravusios dvasinės kultūros elementais. Jis laikė, jog meno kūrinys yra jį pagimdžiusios kultūrinės bei istorinės aplinkos padarinys. Mokslininko nuomone, tam tikrų „atminties motyvų", simbolių, metaforų atsiradimas kiekvienu konkrečiu istoriniu meno raidos laikotarpiu yra sąlygojamas tos specifinės dvasinės bei kultūrinės atmosferos, kuri gimdo „būtinybę" iš milžiniško kultūrinių vertybių arsenalo „iškilti" būtent tokiai vaizdinei struktūrai (čia A. Varburgo idėjos tiesiogiai siejasi su A. Ryglio „Kunstwollen" teorija). Todėl meno kūrinyje užkoduotų simbolių, metaforų, detalių bei stilistinių bruožų autentiškas iššifravimas tampa įmanomas tik „pasinėrus" į tą konkrečią istorinę bei dvasinę aplinką, kurioje gimsta meno kūrinys. Vadinasi, meno kūrinyje slypinčių mįslių įminimą galima rasti svarbiausiose to meto kultūros ir mokslo srityse, vyraujančiuose filosofiniuose požiūriuose, kosmogoninėse sistemose, literatūros kūriniuose, papročiuose, ekonominėse sankloose ir t. t. Taip A. Varburgas savo veikaluose formuoja pagrindinius ikonologinio metodo principus, kurie buvo plačiai pripažinti po to, kai 1912 m. tarptautiniame meno istorikų kongrese Romoje mokslininkas, remdamasis ptolomėjiškąja, arabų ir indų astrologija, iššifravo mįslingas Francesko dėl Kosos freskas, nutapytas Skifanojos rūmuose Feraroje.

Perėmęs pagrindinius ikonologinės metodologijos principus ir toliau juos sistemindamas, E. Panofskis ilgainiui vis labiau orientavosi į E. Kasirerio „simbolinių formų filosofiją". Tikriausiai jį baugino A. Varburgo tyrinėjimų empiriškumas, jo susižavėjimas psichologine „Einfühlung" teorija, magija, mistika, okultizmu, nepakankamai filosofiška jo metodologija. Šiuo atžvilgiu neokantininko E. Kasirerio orientacija į kantiškąjį kriticizmą labiau atitiko E. Panofskio „griežtai mokslinės" meno filosofijos konstravimo nuostatas. Kita vertus, E. Kasirerio „simbolinių formų filosofija" pasižymėjo dar ryškesne kultūrologine orientacija. Ji labiau atitiko tuometinio mokslo lygį

ir buvo kur kas nuosekliau filosofiškai pagrįsta. A. Kasirerio veikaluose E. Panofskis rodė jau visapusiškai išplėtotą simbolių teoriją, kuri tarsi prašėsi perkeliama į meno filosofijos plotmę. Trečiojo dešimtmečio viduryje pakliuvęs į stiprią E. Kasirerio įdėjų įtaką, E. Panofskis mėgino svarbiausias metodologines meno filosofijos problemas spręsti kantiškųjų terminų plotmėje. Pats mokslininkas savo knygos „Idėja" (1924) pirmo leidimo įvade prisipažįsta, kad jo knygoje keliamos idėjos yra tiesiogiai susijusios su A. Varburgo bibliotekoje perskaitytu A. Kasirerio pranešimu „Grožio idėja Platono dialoguose" [7].

E. Kasireris kiekvieną kultūros sritį, arba jo žodžiais tariant simbolinę formą (mitas, kalba, menas, religija, mokslas), aiškino kaip skirtingus vienos globalinės problemos invariantus. Kiekviena iš šių simbolinių formų yra autonomiška kitos atžvilgiu ir turi tam tikrų specifinių bruožų. Šių formų tikslas — transformuoti pasyvų juslinių įspūdžių srautą į grynai dvasinių prasmingųjų vertybių sritį ir sukurti savo „fenomenalų simbolių pasaulį". Simbolio materialumas čia susiliejo su jo prasmės funkcija. Taip simbolinės formos įgauna komunikatyvinių kanalų funkcijas. Jos padeda nustatyti ryšius tarp „aš" ir tikrovės, žmogaus ir visuomenės. Žmogaus esmę E. Kasireris siejo su jo gebėjimu kurti simbolius ir gyventi jų pasaulyje. Iš čia išplaukia ir žmogaus, kaip „Animal Symbolicum", apibūdinimas, kuris, anot mokslininko, padeda mums suvokti žmonijos kelią į nuolatinį kultūros pasaulio plėtimą. Ši nuostata į kultūrines vertybes parodo žmogaus sugebėjimą kurti savo „idealų" pasaulį ir kartu „išsilaisvinti" iš gamtos ir skirtingų socialinės priespaudos formų. Iš visų kultūros sričių A. Kasirerio koncepcijoje žmogaus „išsivadavimo" keliu toliausiai yra pažengęs menas.

Menas kaip ir kitos simbolinės formos E. Kasirerio koncepcijoje virsta savotiška simbolių kalba, kurios tikslas — ne tikrovės mėgdžiojimas, o jos esmės atskleidimas. „Menas,— rašė jis,— iš tiesų yra simbolinis, tačiau meno simboliškumas turi būti suvoktas imanentiškai, o ne transcendentaliai... Tikrasis meno objektas — tai ne metafizinė F. Šelingo Begalybė ir ne G. Hėgelio Absoliutas. Jo turime ieškoti kai kuriose pamatinėse struktūrose, mūsų juslinės patirties elementuose — linijose, štrichuose, archi-

[7] *Cassirer E.* Philosophie der symbolichen Formen.— 1923.— Bd. 1.— S. 42.

tektūrinėse ir muzikinėse formose" [8]. Šiuo požūriu menininkas yra toks pat kaip ir mokslininkas, naujo, dar nežinomo atradėjas, tik jo veiklos sfera — ne mokslinių sąvokų, faktų, dėsnių, o intuicijos ir naujų meninių formų konstravimas, jų begalinės įvairovės atskleidimas. Ne taip kaip mokslas, kuris apibendrina tikrovės dėsningumus, menas siekia kondensuotai įžvelgti tikrovės vaizdinius, todėl jis duoda mums „daug gyvesnį ir žavingesnį tikrovės vaizdinį ir sudaro galimybę giliau pasinerti į formų struktūrą" [9]. Taip E. Kasirerio simbolizmas, veikiamas A. Velflyno meno imanentiškumo teorijos, perauga į formalizmą. Simbolio problemą jis gvildena tik kaip meninės formos problemą, nes menas „suteikia mums daiktų formos intuiciją" [10]. Iš to išplaukia, kad modeliuojant menines formas pažįstamos ne objektyvaus išorinio pasaulio, o tik tos imanentinės formos, kurios atsiranda ir gyvuoja meno pasaulio plotmėje. Vadinasi, pati kūryba tenkinasi tik šių imanentinių meno pasaulio formų pažinimu. Todėl, skverbdamasis į meninių formų pasaulį, menininkas neišvengiamai atitrūksta nuo tikrovės atspindėjimo ir simboliais išreiškia savo žmogiškąją patirtį.

Suteikdamas simboliui fenomenologinės būties bruožus, E. Kasireris kartu iškelia jį kaip „juslinių ir dvasinių pradų vienybę", kaip imanentinį sąmonės sugebėjimą plėtoti intelekto kūrybiškumą. Į simbolio sąvoką čia įeina ir tas suvokiamo fenomeno vientisumas, kuriame juslinis pradas „pripildomas turinio" ir savąja būtimi reiškiasi tuo pat metu kaip prasmės įforminimas ir sudaiktinimas. Iš čia išplaukia trys skirtingos juslinio ir dvasinio prado sąveikos arba „pripildymo turiniu" formos: 1) išraiška, 2) atvaizdavimas ir 3) grynoji reikšmė. Menas šioje schemoje atitinka „išraiškos" pakopą, kurioje „pusiausvyra" krypsta į „jusliškumo" ir „daiktiškumo" polių. Simbolis čia suvokiamas kaip jusliniame prade atsiskleidžianti laisvos ir grynos fantazijos sukurta prasmė [11]. Ši prasmė meno kūrinyje reiškiasi dvejopa forma: 1) daiktine vaizdine ir 2) asmenine išraiška. Tai objektyvūs ir subjektyvūs meno kūrinio prasmės raiškos aspektai. Ir nors E. Kasireris, kaip yra pažymėjęs A. Šastelis, niekuomet nesuformulavo vien-

[8] *Cassirer E.* An Essay on Man. An introduction to a philosophy of human culture.— New Haven, 1945.— P. 157.

[9] Ten pat.— P. 170.

[10] Ten pat.— P. 144.

[11] *Cassirer E.* Philosophie der symbolichen Formen.— Bd. 1.— S. 17.

tisos meno teorijos, bet jo veikalai pateikia prolegomenus sluoksnių išraiškos (Ausdrucktion) analizei [12]. Iš tiesų A. Varburgo ikonologinis metodas ir E. Kasirerio simbolinių formų filosofija atveria E. Panofskiui hierarchinės vidinės meno kūrinio prasmės pažinimo schemą.

E. Panofskio ikonologinės metodologijos pagrindas yra istorinis lyginamasis interpretacijos metodas, kuris padeda atskleisti meno kūrinyje užkoduotus simbolius. Meno kūrinys čia suvokiamas kaip savotiška hierarchinė organizacija, įvairių komponentų ir funkcijų integralinė visuma, kurios „vidinė esmė" atsiskleidžia šios visumos „skaidymo", laipsniško formos, vaizdinio, idėjos hermenentinio „lukštenimo" keliu. Taip gimsta hierarchinė trijų struktūrinių meno kūrinio pažinimo pakopų koncepcija, kurioje atskleidus kiekvieną žemesnę kūrinio esmės pakopą atsiveria kelias tolesniam jo „vidinės esmės" suvokimui. A. Rožė sąmoningai apibūdino ikonologinį metodą, kaip tokią neokantiškos Marburgo tradicijos ir A. Varburgo idėjų sintezę, iš kurios gimė vokiškoji filologinio idealizmo atmaina, vėliau virtusi „pozityvistiniu amerikietiškosios ikonologijos variantu"[13].

Pirmoji „ikiikonografinė" pakopa — tai išorinių formalių meno kūrinio elementų aprašinėjimas bei analizė. Tačiau grynai formali meno kūrinio analizė, anot E. Panofskio, yra neįmanoma, nes net aptardami formaliuosius aspektus mes neišvengiamai turime juos vertinti kaip tam tikrus prasmių simbolius. Todėl netgi pirmojoje meno kūrinio gvildenimo pakopoje „tyrinėjama ne tik forma, bet ir joje slypinti prasmė" [14]. Ši pakopa pasiekiama įsijautimo (Einfühlung), t. y. empatijos, keliu ir išreiškiama dviem skirtingais lygmenimis. Pirmasis aprėpia formas, spalvas, t. y. „jutimiškus ženklus", neturinčius nieko bendra su tikrovės suvokimu. Antrasis lygmuo — tai motyvų arba „fenomenų prasmės" suvokimas, kai žengiamas žingsnis į šių formų ir ženklų tarpusavio santykių bei jų ryšių su tikrove pažinimą.

Antroji „ikonografinės" analizės pakopa susijusi su antrinių siužetų, simbolių, alegorijų ir kitų „turtingųjų"

---

[12] *Chastel A.* Erwin Panofsky: Rigeur et sistème // In: *Erwin Panofsky.* Centre Georges Pompidou (collogue).— Paris, 1983.— P. 17.

[13] *Roger A.* Le schème et symbole dans l'oeuvre de Panofsky // *Erwin Panofsky.* Centre Georges Pompidou.— P. 49.

[14] *Panofsky E.* Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst // Logos.— 1932.— Bd. 21.— S. 105.

meno kūrimo elementų prasmės suvokimu. Šioje „turinio prasmės" pažinimo pakopoje tyrinėtojas jau remiasi savo kultūrine erudicija, pažintimi su skirtingų epochų, dvasinės kultūros sferomis. Susiedamas konkrečius kūrinio motyvus su filosofinėmis koncepcijomis, literatūros ir meno tradicijomis, tyrinėtojas kartu pradeda suvokti gvildenamo fenomeno „turinio prasmę" arba jame slypinčias „simbolines vertybes".

Trečioje „ikonologinėje" meno kūrinio vidinės prasmės suvokimo pakopoje, panaudodamas pirmųjų dviejų rezultatus, tyrinėtojas pereina nuo gvildenamų faktų išorinio aprašinėjimo prie meno kūrinyje užkoduotos, „giluminės prasmės" mokslinės interpretacijos. Meno kūrinys interpretuojamas kaip „svarbiausių žmogaus dvasios polėkių išraiška".

Teorinėje literatūroje dažniausiai nepakankamai pabrėžiama E. Panofskio ikonologinės metodologijos ryšys su kultūrologinėmis J. Burkharto ir F. Nyčės idėjomis. E. Panofskio koncepcijoje meno kūrinys simboline forma atspindi pagrindinius tam tikro kultūros raidos etapo ypatumus, nes jis suvokiamas kaip bendriausių epochos kultūrinių fenomenų simbolis arba atvaizdas (Abbild). Šis glaudus meno kūrinyje įprasmintos simbolikos ir kultūrinio konteksto ryšys padeda meno tyrinėtojams fenomenologinės intencijos keliu skverbtis į meno kūrinio esmę ir interpretuoti jį kaip unikalios kultūrinės istorinės situacijos produktą, priartėti prie jo „imanentinės esmės". Skaitydami vieną po kito J. Burkharto knygą „Renesanso kultūrą Italijoje" ir kai kuriuos tai pačiai epochai skirtus E. Panofskio veikalus, mes, anot R. Rechto, pastebime abiem būdingą orientaciją į bendriausių epochos kultūros ir mąstymo tendencijų pažinimą, kuriuose ieškomi meno kūriniuose slypinčių mįslių įminimai [15].

Iš čia išplaukia kitas svarbus E. Panofskio meno filosofijos bruožas, t. y. siekimas glaudžiau susieti mokslą apie meną su kitais humanitariniais mokslais, nes meno kūriniai visuomet yra ypatingame „socialiniame kontiniume". Todėl, mėgindamas atskleisti vidinę meno kūrinio prasmę, E. Panofskis ieško ryšių ne tik su specifiniais gretimų meno rūšių meninių problemų sprendimo variantais, bet ir visose kitose dvasinės kultūros srityse (filosofijoje,

[15] *Recht R.* La méthode iconologique d'Erwin Panofsky // Critique.— 1968.— P. 322.

religijoje, mitologijoje, teisėje, kalboje ir t. t.). Jis įsitikinęs, jog visų humanitarinių mokslų struktūra ir problematika yra identiškos, o daugelio iš jų tyrimo metodai — bendri. Remdamasis šia teze, E. Panofskis mėgino rasti ryšį tarp meninių ir filosofinių mokslinių erdvės sąvokų, gotikinės architektūros ir scholastinės filosofijos ir t. t. Toks meno istorijos problemų sugretinimas su kitų humanitarinių mokslų problemomis, anot mokslininko, įrodo, jog tam tikros epochos, regiono kultūroje lygiagrečiai iškyla ir ta pačia prasme sprendžiamos visos dvasinės problemos. Vadinasi, norėdami suprasti „vidinę meno kūrinio prasmę", suvokti jį kaip *unikalios istorinės situacijos simptomą*, mes turime aiškintis ne tik tai, kas būdinga konkrečiam meno raidos momentui, bet ir kitoms dvasinės kultūros sritims, t. y. išsiveržti iš specifinės menotyrinės problematikos į daug platesnį žmonijos dvasinės kultūros kontekstą. Pagrindinių vidinės meno kūrinio prasmės suvokimo instrumentas yra „sintetinė intuicija", kuri aiškindama meno kūrinyje užkoduotus simbolius istoriniame ir kultūriniame kontekste atskleidžia imanentinę jo esmę. Reikia pripažinti, kad E. Panofskis, būdamas įžvalgus ir sąžiningas mokslininkas, nesuabsoliutino ikonologinio metodo teikiamų galimybių, nelaikė jo nei universaliu, ne vienintelių teisingu. Jis suvokė šio metodo ribotumą gvildenant peizažinę tapybą, portretą ir kitus žanrus, pasižyminčius ribota ikonografinių elementų visuma.

Neturėdami galimybės plačiau gvildenti ikonologinės metodologijos principų, norėtume atkreipti dėmesį į vieną metodologiškai svarbią E. Panofskio mintį, kuri padeda geriau suvokti jo transcendentalios meno filosofijos specifiškumą. Nesvarbu, ar interpretacinė meno istorija sugeba tobulai pasinerti į tyrinėjamus reiškinius, E. Panofskio koncepcijoje ji tik „išryškina" pagrindines meno būties, funkcionavimo bei jo pažinimo problemas. Jų kėlimo ir sprendimo *kompetencijos sfera* priskiriama tik *transcendentinei meno filosofijai*. Ši išvada itin svarbi XX a. pradžios istorinės meno filosofijos metodologinių idėjų raidos kontekste, nes daugelio A. Ryglio sekėjų veikaluose jaučiamas aiškus siekimas meno filosofijos problematiką sujungti su meno istorija. Vienok, tai vyksta ne universalaus filosofinio pažinimo plotmėje, o veikiant istorijos mokslo metodologijai. Tokia tradicinės meno filosofijos revizija, suprantama, nepateisina lūkesčių, nes

mokslas, kuris remiasi istorine metodologija, nebetenka substancionalios meno filosofijos esmės. Jis atitrūksta nuo fundamentalių bendrų metodologinių meno fenomeno pažinimo problemų ir virsta konceptualiai tarpusavyje nesusijusių atskirų menų raidos problemų aprašinėjimu. Suvokdamas ankstesnės istorinės meno filosofijos tendencijos trūkumus, kurių atsiranda sprendžiant svarbiausias meno problemas, E. Panofskis nuolat orientuojasi į meno filosofiją.

## MENAS IR BŪTIS M. HEIDEGERIO MENO FILOSOFIJOJE

Martyno Heidegerio (1889—1976) meno filosofija atspindi būdingą XX a. kultūrai Rytų ir Vakarų mąstymo principų susipynimo ir susiliejimo procesą. Filosofas išsiskiria ne tik aukštu intelektualiniu mąstymo lygiu, mąslingumu, teorinių konstrukcijų sudėtingumu, bet ir fundamentalių filosofijos istorijos tekstų, literatūros paminklų pažinimu bei originalia jų interpretacija. Paskelbęs svarbiausius savo veikalus, jis tapo visuotinai pripažintu XX a. filosofijos klasiku, vienu iš paskutiniųjų didžių vokiečių filosofijos tradicijų tęsėjų. Šis ryšys pirmiausia matomas iš siekimo atskirų filosofinių disciplinų diferenciacijos sąlygomis išsaugoti filosofinio mąstymo universalumą, jo pirmapradį ryšį su būtimi. Šitai būdinga ir mąstytojo meno filosofijai, kurioje daugelis tradicinių šio mokslo problemų perkeliamos į „kitą"— ontologinės mąstysenos plotmę.

Analizuoti M. Heidegerio tekstus nelengva, nes pagrindines jo kategorijas dėl jų archaiškumo ir specifiškumo beveik neįmanoma tiksliai išversti į kitą kalbą [1]. Filosofo mąstysena daugiasluoksnė, kupina netiesioginių, neretai be galo painių minčių perėjimų, kuriuose slypi savita logika, nuoseklumas. Greta įprastinės filosofinės kalbos čia neretai susiduriame su netikėtais minties blykstelėjimais, primenančiais čan mąstytojų poetų „praregėjimus", slepiančius savyje tam tikrą neišsakymą. M. Hei-

[1] Verčiant M. Heidegerio terminiją į lietuvių kalbą daug nuveikė A. Maceina, J. Repšys ir A. Šliogeris. Itin vertingas A. Macelnos esė „Filosofija ir lietuvių kalba" (*Macelna A.* Filosofijos kilmė ir prasmė.— Roma, 1978.— P. 287—314), kurioje jis, aiškindamas M. Heidegerio terminiją, rodo stebėtiną lietuvių filosofinės kalbos turtingumą.

degerio filosofinės terminijos ir kalbos painumas seniai tapo polemikos objektu. A. Hiubšeris knygoje „Mūsų laikmečio mąstytojai" rašo: „Karnapas ir pozityvistai šaiposi iš jo frazių beprasmiškumo, Berdiajevas kalba apie sąmoningą dviprasmiškumą, o katalikų filosofas egzistencialistas Peteris Vustas — net apie neregėtą akių dūmimą. Tačiau savo sekėjų jis laikomas mūsų amžiaus dvasios mesijum ir jis veikia išlaikydamas mesijo padėtį plačiame intelektualiame sąjūdyje" [2]. Mūsų nuomone, taikliausiai M. Heidegerio filosofavimo stiliaus esmę yra apibūdinęs Ch. Ortega i Gasetas. „Tikriausiai nemaža vokiečių laiko M. Heidegerį labai blogu rašytoju, kamuojančiu vokiečių kalbą,— rašo jis.— Aš gerbiu šią nuomonę tiek pat, kiek pats jos neprisilaikau. Man atrodo, jog Heidegerio stilius nuostabus... Geras stilius gali būti įvairialypis, tačiau yra tik du, kuriuos čia reikėtų priešpriešinti. Yra geras literatūrinis stilius ir geras filosofinis stilius. M. Heidegeriui būdingas įstabus filosofinis stilius" [3]. Svarbiausią šio stiliaus privalumą Ch. Ortega i Gasetas sieja su M. Heidegerio terminijos daugiareikšmiškumu, filosofo sugebėjimu originaliau reikšti savo mintis, nuolatos pasinerti į gilumines etimologines žodžio prasmes.

Skaitant giliamintiškus M. Heidegerio apmąstymus apie būties prasmę, kartais susidaro įspūdis, jog filosofas sąmoningai vengia galutinių formuluočių ir vienaprasmių atsakymų į savo veikaluose keliamus klausimus. Jis net yra prisipažinęs, kad jo keliami klausimai nepaprastai sudėtingi ir įprastiniam suvokimui, tiesą sakant, neprieinami. Operuodamas labai savita filosofine kalba, M. Heidegeris jaučiasi esąs niekieno ir niekada nesuprastas, nes kiekvienas jo minties posūkis, perteiktas kito žmogaus ir kita kalba, praranda pirmapradį autentiškumą. Išreikšta įprastinėmis sąvokomis ir perkelta į kitą mąstymo struktūrą, mintis praranda savo autentiškumą ir virsta visai kuo kitu, negu ji buvo savo pradinėje nuojautoje.

M. Heidegeris gimė Meskirche netoli Badeno. Mokydamasis Freibergo universitete, suartėjo su neokantininku G. Rikertu, kuriam paskyrė savo pirmą savarankišką veikalą apie Dunso Skoto filosofiją. Vėliau jis susižavėjo fenomenologijos pradininku E. Huserliu ir tapo jo moki-

---

[2] *Хюбшер А.* Мыслители нашего времени.— С. 203.

[3] *Ortega y Gasset J.* Obras ineditas.— Madrid, 1962.— T. 5.— P. 44.

niu. Apgynęs disertaciją, 1914 m. M. Heidegeris gavo privatdocento vietą Freiburgo universitete. Nuo 1923 iki 1928 m. ėjo Marburgo universiteto profesoriaus pareigas. Tuo metu jį veikė S. Kierkegoro, F. Nyčės ir V. Diltėjaus idėjos. Tai atsispindi 1927 m. paskelbtame programiniame veikale „Būtis ir laikas". Šioje knygoje išdėstomi fundamentaliosios ontologijos principai, netrukus gavusios platų tarptautinį pripažinimą „egzistencinės filosofijos" vardu.

1928 m. N. Hartmano pastangomis M. Heidegeris grįžo į Freiburgo universitetą, kur profesoriavo iki 1951 m. 1930 ir 1933 m. jis du kartus buvo kviečiamas užimti Berlyno universiteto rektoriaus postą. Jo atsisakymas liudija apie filosofo nenorą ištirpti didmiesčio šurmulyje, prarasti tiesioginį ryšį su provincialiu gamtos pasauliu, kurio „vientisame"" kontakte jis gyvena ir mąsto. 1933—1934 m. jis ėjo Freiburgo universiteto rektoriaus pareigas. Tuo pat metu ėmė keistis jo pasaulėžiūra, gilėjo konfliktas su fašizmo ideologija. Filosofas ilgam užsisklendė ir, išskyrus rinkinį apie F. Helderlyno poeziją, nieko nespausdino. 1936—1937 m. paskaitose ima ryškėti jo vėlyvosios meno filosofijos principai, kuriuos išplėtojo svarbiausiuose antrojo dvasinės evoliucijos laikotarpio veikaluose: „Helderlyno poezijos paaiškinimai" (1944), „Platono mokslas apie tiesą" (1947), „Klystkeliai" (1950), „Smelkiantis į kalbą" (1959), „Nyčė", 2 t. (1961), „Menas ir erdvė" (1969).

Norint suvokti M. Heidegerio mąstyseną ir jos vaidmenį meno filosofijos raidoje, būtina trumpai apsistoti ties tomis filosofijos ontologizavimo ir estetizavimo tendencijomis, kurios jau išryškėjo S. Kierkegoro ir F. Nyčės veikaluose. Pastarieji mąstytojai pažeidė klasikinę metafizinės meno filosofijos raidos liniją ir nepriklausomai vienas nuo kito filosofinę estetinę sąmonę orientavo naujos subjektyvistinės meninės pasaulėžiūros formavimo linkme, kurioje netgi žmogaus būtis interpretuojama kaip menas.

Šie poslinkiai yra susiję su Vakarų filosofijos istorijoje vykstančiu perėjimu nuo „klasikos" į „šiuolaikinį" jos raidos etapą, kuriam būdingas atsisakymas išorinio pasaulio pažinimo ir naujas posūkis į individualų ir istorišką aktualiausių žmogaus būties problemų traktavimą, „egzistencijos" (S. Kierkegoras) ir „gyvenimo" (F. Nyčė) sąvokų aiškinimą. Priešpriešindami subjektyvumo principą objektyviam idealizmui, S. Kierkegoras ir F. Nyčė norėjo įrodyti, jog žmogaus būtis, būdama aukščiausia ir

intymiausia realybė, nepaklūsta racionaliam pažinimui. Gilėjančios klasikinės idealistinės filosofijos krizės sąlygomis asmenybės būties ir kūrybinio realizavimosi problemos darosi itin aktualios. Vis aiškiau suvokiama, jog, norint pažinti individualios būties ir kūrybos unikalumą, negalima vadovautis išsisėmusiomis tradicinės idealistinės filosofijos kategorijomis, kurios, susidūrusios su „neklasikinėmis" situacijomis, darėsi ribotos. Tradicinėse gnoseologizuotos racionalistinės filosofijos sistemose labai svarbus vaidmuo tenka abstrakčioms metafizinėms konstrukcijoms. Jose dažniausiai kalbama tik apie išorinius žmogaus būties aspektus, todėl abstrakčiai gvildenamų gnoseologinių problemų kontekste išnyksta konkrečios asmenybės būties problemos. Pavyzdžiui, G. Hėgelio objektyvaus idealizmo sistemos subjektu tampa gnoseologizuota „žmonijos" idėja, naikinanti kaip neesmines visas konkrečias subjektyvios būties pasireiškimo formas. Taigi vokiečių klasikinio idealizmo filosofija, suabsoliutinusi protą, nepajėgė pažinti tų naujų krizinių procesų, kurie spontaniškai brendo Vakarų filosofijos gelmėse ir aktyviai veikė filosofinės estetinės sąmonės transformacijos procesą. Klasikinių mąstymo principų irimo sąlygomis susiformavo nauja pakraipa, kuri rėmėsi netradiciniais subjektyvios ontologijos principais. Visa tai keitė klasikinės idealistinės filosofijos mąstymo kategorijas, stimuliavo dinamiškesnį žmogaus būties traktavimą, atsispindintį šiuolaikinės sąmonės unikalumą ir komplikuotumą.

„Melagingo" ir „beasmenio" racionalizmo kritika, kurią rutuliojo S. Kierkegoras ir F. Nyčė ne tik reiškė atsisakymą tradicinių į „visuotinumą" ir „bendrareikšmiškumą" pretenduojančių filosofavimo principų, bet ir rodė jų siekimą savo filosofijos išeities tašku padaryti individualią asmenybės egzistenciją su jos nepakartojamu vidiniu pasauliu. Šių mąstytojų veikalais prasideda tas idealistinės filosofijos raidos etapas, kurį galima pavadinti „kriziniu", arba „neklasikiniu". Į pirmą vietą iškyla pasaulio disharmonijos idėja, kurios subjektyvus atspindys yra „skilusi" sąmonė, praradusį ryšį su tradicinėmis harmonijos, humanizmo, gėrio ir grožio sąvokomis. Kalbėdami apie žmogaus būties tragiškumą ir susvetimėjimą, savo viltis jie siejo su individualia asmenybės valia, jos sugebėjimu turėti savo požiūrį į gyvenimą ir realizuoti kūrybines potencijas. Skiriamasis šios mąstysenos bruožas yra atsisakymas filosofinių sistemų kūrimo, sistemingu-

mo principo, nes žmogaus būties sklaida nesuderinama su sistemos uždarumu. Tikrąjį filosofijos pašaukimą jie matė „atvirume", nuolatiniame egzistencinės tiesos ieškojime. F. Nyčė nevartojo „egzistencijos" sąvokos taip kaip S. Kierkegoras. Savo „gyvenimo filosofijoje" jis taipogi siekė konkretizuoti vidinę asmenybės „gyvenimo" esmę, išmąstyti jos būties perspektyvas. Formuodamas egzistencinės mąstymo dialektikos principus, jis linko į mitologines (kvazimitologines) konstrukcijas, stengėsi apibūdinti aukščiausią realybę iracionaliais metodais: simbolizmu, mistika, „neskaidriu" aprašinėjimu.

Gvildendami individualios žmogaus būties problemas, S. Kierkegoras ir F. Nyčė orientavosi į nesubstancinę būties sampratą (asmenybė — ne kažkas duota, o nuolat besiskleidžiančių galimybių visuma) ir kartu linko į ontologinės problematikos subjektyvizavimą. Taip subjektyvistinių tendencijų stiprėjimas pohėgelinėje filosofijoje pasiekė kulminacinį savo raidos tašką. „Subjektyvioji ontologija", arba ontologija siaurąja šio žodžio prasme, yra tai, ką mes galime vadinti *spontaniškuoju „aš"*, kas sąlygoja nesąmoningą žmogaus „egzistencijos" (Kierkegoras) arba „gyvenimo" (F. Nyčė) funkcionavimą *konkrečios individualios sąmonės rėmuose.* Visa individo būtis tarsi uždaryta subjektyvioje sferoje, tačiau mes negalime teigti, kad ji — būtis — yra subjektyvi. Subjektyvioji ontologija siekia peržengti ribas, skiriančias filosofiją, meną ir gyvenimą, ir sujungti juos į vientisą suabsoliutintą meninį fenomeną. Ne taip kaip vokiečių klasikinio idealizmo filosofija, kurios idealas buvo mokslas, siekiantis pažinti tiesą, subjektyvios ontologijos idealas yra iracionalia intuicija besiremiantis menas.

Laikydami sąmonę pirmine, S. Kierkegoras ir F. Nyčė suformulavo tokią „neklasikinę" ontologiškai orientuotą meninę filosofiją, kurios centre — ne išorinio objektyvaus pasaulio pažinimas, o gilinimasis į atskiros asmenybės vidaus pasaulį (netgi žmogaus gyvenimas suvokiamas ir traktuojamas kaip menas). Ši nauja filosofinė orientacija, davusi akstiną atsirasti daugybei vėlesnių meno filosofijos krypčių, objektyviai atspindėjo didėjančią asmenybės krizę, jos pastangas įprasminti nepakartojamą individualios sąmonės vertę, atskleisti naujus asmenybės bruožus ir numatyti kelius jos kūrybiškumui atsiskleisti. Sprendžiant šias problemas, menas turėjo atlikti dvasinių vertybių katalizatoriaus funkciją.

M. Heidegeris parėmė ir savitai transformavo daugelį S. Kierkegoro ir F. Nyčės veikaluose iškeltų idėjų. Svarbiausios jo knygos „Būtis ir laikas" tikslas — naujos sistemingos ontologiškai orientuotos filosofijos konstravimas. Jos centre atsiduria ne tiek žmogaus, kiek apskritai būties ontologija. „Kiekviena ontologija „netgi" jeigu ji remiasi turtinga ir tobulai surėsta kategorijų sistema,— rašė M. Heidegeris,— lieka akla ir klaidinga savo nuostatomis, jei tik ji iš anksto neišsiaiškina būties prasmės ir neįžvelgia šiame aiškinimesi savo fundamentalaus uždavinio" [4]. Kadangi būtis, anot M. Heidegerio, skleidžiasi tik per žmogų kaip būtybę, vadinasi, būties pažinimas įmanomas tik remiantis konkrečios žmogaus būties analize, kuria ir turi prasidėti apmąstymai apie būtį.

Mąstydamas apie žmogaus būties prasmę M. Heidegeris kaip ir S. Kierkegoras, A. Bergsonas „tikrąjai" žmogaus būčiai (eigentliche Dasein) priešpriešina netikrąją būtį (uneigentliche Dasein). Pastarąjį būties modusą sąlygoja klaidinga gyvenimiškoji asmenybės orientacija. Aukodama savąjį unikalumą, ji krypsta į išorines vertybes ir virsta susvetimėjusiu, nuasmenintu subjektu „Das Man", praradusiu savo individualybę, atsakomybės jausmą už savo mintis ir veiksmus. Šis suvidutinėjęs standartizuotas žmogus, sutapatindamas būtį (Sein) su esamybe (Seiende), skęsta pilkoje kasdienybėje ir virsta akla masinės sąmonės stereotipų auka. „Naudodamiesi visuomeninės komunikacijos kanalais, naujienų perdavimo priemonėmis (laikraštis), žmonės supanašėja. Šioje bendruomeninėje būtyje tikroji žmogaus būtis visiškai susilieja su „kito" žmogaus būtimi ir susilieja taip, kad kiti visai praranda savo bruožus ir individualumą. Šioje niveliavimo ir neapibrėžtumo srityje Das Man įteisina savo diktatūrą. Mes gėrimės ir linksminamės taip, kaip gėrisi ir linksminasi visi, mes skaitome, žiūrime ir sprendžiame apie literatūrą bei meną kaip visi, mes šalinamės didelės minios, kaip jos šalinasi visi, mes piktinamės tuo pačiu, kuo piktinasi visi. „Das Man", kuris nėra kažkas konkretu ir kartu yra Visi (das Alle), nors tai ir ne suma, primeta žmogui kasdienišką būties būdą" [5]. Netikroji žmogaus būtis čia išmąstoma kaip tiesiogiai susijusi su suvidutinėjimu, susvetimėjimu ir asmenybės autentiškumo praradimu. Šis asmenybės bū-

[4] *Heidegger M.* Sein und Zeit.— Tübingen, 1960.— Aufl 9.— S. 11.
[5] Ten pat.— P. 42.

ties modusas, apibūdintas iš S. Kierkegoro ir F. Nyčės veikalų perimtomis kategorijomis, iš tiesų atspindi realų asmenybės susvetimėjimą ir komunikacijos priemonių bei masinės sąmonės niveliuojamą vaidmenį XX a. industrinėje visuomenėje.

Tačiau greta „netikrosios" būties yra ir „tikroji" būtis, kurios esmė — savosios egzistencijos „laikinumo" suvokimas. Heidegeriškoji laikinumo sąvoka savo turiniu artima A. Bergsono „trukmei", nors pastaroji yra kiek platesnė, nes aprėpia ne tik individualią sąmonę, bet ir apskritai visą gyvenimą, Visatą. Todėl bergsoniškajai „trukmei" nebūdingas tas „baigtinumo" niuansas, be kurio M. Heidegeris neįsivaizduoja autentiško būties suvokimo. Tik mirties baimė, pati asmeniškiausia ir svarbiausia mąstančio žmogaus susitelkimo savyje priežastis, padeda jam priartėti prie būties esmės suvokimo.

Nublokštas į priešišką pasaulį M. Heidegerio žmogus ieško prieglobsčio, „rūpinasi" savo egzistencija. Šis rūpestis plinta „buvimo pasaulyje" (In-der-Welt-Sein), užbėgimo į priekį (Vorwegsein) ir „būties prie pasaulio esamybės" (Sein-bei-innerweltlichen Seienden) forma. Pagrindinis „buvimo pasaulyje" egzistencialas čia reiškiasi ir kaip triada: 1) ontologinė „pasaulio" ir „pasauliškumo" (Welt und Weltlichkeit) struktūra, 2) esamybė (das Seiende) ir 3) buvojimo, į kurį įjungtas „aš" (In Sein). Savo egzistencijos baigtinumo suvokimas, M. Heidegerio nuomone, padeda mąstančiam žmogui suprasti kasdienės būties menkavertiškumą, įveikti mirties baimę, pajusti laisvės ilgesį ir rasti jėgų kitos gyvenimiškos pozicijos pasirinkimui. Tačiau šis pasirinkimas dar neišvaduoja žmogaus iš jo gyvenimiškos situacijos. Jis tik keičia asmenybės orientaciją, nukreipia ją į savo *vidinį pasaulį*, padeda jai koncentruotis ir rasti jėgų savo inertiškumui įveikti. Pajutusi savo autentiškumą ir unikalumą, asmenybė yra pajėgi kilti į kovą dėl savo suvereniteto įteisinimo, atskleisti savo kūrybines jėgas. Šis „šuolis į būtį" padeda jai išsiveržti iš metafizinio mąstymo stichijos ir pajusti tiesioginį sąlytį su būtimi.

Klausimas apie „būties prasmę" M. Heidegerio veikaluose yra neatsiejamas nuo metafizikos įveikimo ir europietiškosios mąstysenos „posūkio" į „būties" suvokimą. Pastaroji nuostata yra persmelkusi visus svarbiausius filosofo kūrinius. „Metafizikos" sąvoka M. Heidegerio veikaluose tiksliai neapibrėžiama. Ji dažniausiai vartojama

apibūdinti tam tikrą filosofinę tradiciją, mąstymo būdą, klaidingos pasaulėjautos ir praktinės žmogaus veiklos tipą. Ši sąvoka taipogi taikoma ištisai epochai, kuriai būdingas ryšių su būtimi praradimas, asmenybę niveliuojančių tendencijų visuomenėje stiprėjimas, kultūros, humanistinių idealų, mokslo, religijos, meno išsigimimas.

„Metafizika,— rašė M. Heidegeris,— įsivaizduoja esamybę kaip būtį ir kartu mąsto esamybės būtį. Tačiau ji nemato tarp jų (esamybės ir būties.— *A. A.*) esančių skirtumų. Metafizika nekelia klausimo apie pačios būties tiesą. Todėl ji niekuomet nesidomi, kaip žmogaus esmė siejasi su pačios būties tiesa. Metafizika iki šiol ne tik nekėlė šio klausimo. Jis apskritai neprieinamas metafiziniam mąstymui"[6]. Kaltindamas metafiziką „būties užmarštimi", M. Heidegeris teigė, jog būties prasmės suvokimas yra įmanomas tik radikaliai įveikus metafizinės mąstysenos ribotumą ir sukūrus tokio iš principo naujo antimetafizinio ontologinio pasaulio regėjimą, kurio esmę sudarytų kūrybingas būties suvokimas. Būties jėga, teigė filosofas, slypi jos iracionalioje pirmapradėje kūrybinėje prigimtyje. „Būties užmarštis" metafizikos vyravimo epochoje ir nihilistinių tendencijų stiprėjimas buvo, anot M. Heidegerio, *kūrybinio būties* pašaukimo pamiršimo išdava[7].

Vėliau M. Heidegeriui tobuliausia būties kūrybiškumo raiškos forma greta filosofijos tampa menas. Genialiais meno kūriniais kūrybinė „būties" prigimtis tarsi prasiveržia pro netikrąjį metafizinės kultūros su jos respektabiliomis, tačiau abejotinomis vertybėmis sluoksnį ir iškyla mūsų akyse savo išgrynintu bekalbiu būties spindesiu.

Vėlyvoji M. Heidegerio meno filosofija yra glaudžiai susijusi su tomis idėjomis, kurias jis buvo išdėstęs ankstyvesniuose veikaluose. Norint iššifruoti „slapčiausias" jo brandžių veikalų puses, atskleisti naudojamų sąvokų prasmę, suvokti heidegeriškosios minties sklaidą, būtina nuolat grįžti prie „Būties ir laiko", kurį pats filosofas vertino kaip savotišką įvadą į būties mąstymą. Tiesa, daugelio šioje knygoje iškeltų idėjų interpretacija vėlesniuose M. Heidegerio veikaluose yra tokia laisva, kartais netgi prieštaraujanti originalo prasmei, kad pagrįstai glumina filosofo kūrybos tyrėjus.

---

[6] *Heidegger M.* Was ist Metaphysik?— Frankfurt am Mein, 1955.— S. 11.

[7] *Heidegger M.* Platons lehre von der Wahrheit.— Bern, 1947.— S. 70.

Gvildenant filosofo idėjinės evoliucijos problemas dažniausiai labai griežtai priešpriešinami ankstyvasis ir vėlyvasis jo dvasinės raidos laikotarpiai. Tarp jų iš tiesų yra esminių skirtumų, bet tai daugiau dėl naujų mąstymo nuostatų nei gvildenamų problemų esmės. Visą savo gyvenimą M. Heidegeris laikėsi ontologizuotos filosofijos principų. Nors jo filosofija formavosi stipriai veikiant S. Kierkegoro ir F. Nyčės egzistencinėms idėjoms ir jo vardas neatsiejamas nuo egzistencializmo kaip savarankiškos filosofinės krypties atsiradimo, visgi kalbant apie vėlesnį laikotarpį M. Heidegerį tikslinga būtų vadinti būties filosofu. Kaip teisingai yra pažymėjęs J. B. Locas, „pagrindinis jo dėmesys krypsta ne į egzistenciją arba žmogų, bet į būtį" [8]. Beje, ir pats filosofas ne kartą viešai atsiribojo nuo egzistencializmo. Šie *momentai itin* svarbūs, norint teisingai suvokti heidegeriškojo „posūkio" (Kehre) motyvus ir svarbiausią jo vėlyvosios meno filosofijos kryptį.

Apibūdindamas pagrindinius savo „posūkio" motyvus M. Heidegeris rašė: „Aš ne tam pakeičiau savo požiūrius, kad išmainyčiau juos į kitus, o todėl kad tai, ką dariau anksčiau, buvo tik judėjimas į priekį. Tai, kas lieka mąstysenoje, yra kelias. Minties vystymosi keliai slepia savyje ne tik tai, kad mes galime judėti į priekį ir atgal, bet ir tai, kad kelias atgal gali atvesti mus į priekį" [9]. Šio posūkio esmėje glūdėjo principinis atsisakymas sisteminio mąstymo principų ir svarbiausių „Būtyje ir laike" iškeltų idėjų bei sąvokų perkėlimas į naują meninio filosofinio pasaulio suvokimo plotmę. Menas dabar tampa tobuliausia būties esmės suvokimo forma. Šis posūkis į meninę poetinę problematiką nulėmė filosofijos ir meno susiliejimą, pačios kalbos pasikeitimą, kuri dabar galutinai praranda akademiškumą ir įgauna šiek tiek rafinuotą meninę formą.

Kitaip negu ankstyvuosiuose veikaluose, kuriuose vyravo egzistenciniai kierkegoriškieji motyvai, dabar į pirmą vietą iškyla F. Nyčės idėjos. Būtent naujai suvokiamos F. Nyčės, J. Helderlyno idėjos bei Tolimųjų Rytų filosofijos ir meno tradicijų poveikis sąlygojo M. Heidegerio persiorientavimą į „kitą" nesistemingo poetinio būties

---

[8] *Lotz J. B.* Sein und Existenz.— Freiburg—Basel—Wien, 1965.— S. 97.

[9] *Heidegger M.* Unterwegs zur Sprache.— Pfullingen, 1960.— S. 96.

išmąstymo plotmę. Pats M. Heidegeris yra prisipažinęs, jog F. Nyčės idėjų prasmės atskleidimas jo sąmonėje rutuliojosi kartu su „būties tiesos" ieškojimais. F. Nyčės veikaluose M. Heidegeris įžvelgė ne tik Vakarų metafizikos pabaigą, nihilistinės pasaulėžiūros kritiką, bet ir „naujos" mąstysenos užuomazgas. Jis kaip ir F. Nyčė laikė save mąstytoju, žvelgusiu į pasaulį iš „kito" taško ir tiesiančiu kelią „būties tiesos" atskleidimui. Jis toliau plėtojo F. Nyčės pradėtą metafizinės filosofijos, krikščionybės, savo meto kultūros, masinės sąmonės stereotipų, nihilizmo kritiką, kėlė „vertybių perkainavimo" idėją ir ieškojo ikisokratinėje filosofijoje būties ir mąstymo sujungimo kelių. Su F. Nyče jį siejo identiškas filosofijos tikslų suvokimas, sisteminio mąstymo principų atsisakymas, kūrybiškumo, kalbos, mito reikšmės aukštinimas, požiūris į mokslą kaip kultūrinių vertybių irimo produktą ir tragiškojo optimizmo koncepcijos patosas. Siekdamas atsiriboti nuo metafizinio mąstymo principų, jis dar nuosekliau negu F. Nyčė atsisakė daugelio visuotinai pripažintų terminų, kuriuos jis dabar kvalifikavo, kaip „metafizinius": ontologija, egzistencija, transcendencija, hermeneutika ir t. t. Netgi „filosofijos" terminą savo vėlesniuose veikaluose jis pakeitė „mąstymu". Atsiribodamas nuo metafizinės filosofijos terminijos ir kurdamas savą ezoterinių situatyvinių kategorijų sistemą, išsaugančią glaudesnį ryšį su būtimine daiktų ir reiškinių prigimtimi, M. Heidegeris kartu stengėsi išryškinti metafizikos vyravimo laikotarpiu pamirštą filosofijos „kaip tiesos ieškojimo" funkciją. „Filosofija,— teigė jis,— yra tik tada filosofija, kai ji žino, „kuria kryptimi keliauja" [10]. Vienoje iš savo knygų M. Heidegeris prisipažįsta, kad jis nepretenduoja, jog tas kelias ar klystkelis, kuriuo jis pasuko savo filosofijoje tarsi didžiulėje girioje, yra vienintelis tikras kelias. Kaip ir F. Nyčė, jis mano, jog filosofo paskirtis yra kelti aktualius žmogaus būties klausimus, nebūtinai formuluojant galutinius atsakymus į juos. Su F. Nyče ji siejo meno kūrybinės prigimties ir jo aktualumo daugelio tradicinių kultūrinių vertybių krizės sąlygomis aukštinimas, požiūris į meną kaip aukščiausios būties tiesos pasireiškimo formą ir jėgą, padedančią kovoti dėl naujų dvasinių vertybių visuomenėje įteisinimo.

---

[10] *Heidegger M.* Was ist das — die Philosophie?— Pfüllingen, 1956.— S. 33.

Kalbant apie vėlyvosios M. Heidegerio meno filosofijos genezę, norėtųsi atkreipti dėmesį į tai, kad jos esmę sudarė ne visuomet aiškiai matomas daugelio ankstyvesnės iracionalistinės meno filosofijos tendencijų susiliejimas su Tolimųjų Rytų (daosizmo, čan, dzen) teorinės minties apie meną tradicijomis. Ne taip kaip Jėnos romantikų, F. Nyčės, A. Bergsono koncepcijose, kur Rytų filosofinio bei meninio mąstymo principai atsispindėjo daugiausia epizodiškai (išimtimi iš dalies galima laikyti A. Šopenhauerio teorines konstrukcijas), M. Heidegerio veikaluose susiduriame su kokybiškai nauju daug nuoseklesniu Rytų mąstysenos principų suvokimu. Netgi pats filosofo gyvenimo bei mąstymo būdas, vertybinės orientacijos daug kuo primena daosizmo, čan adeptų gyvenimą.

Brandžios M. Heidegerio meno filosofijos artimumas daosizmo ir čan tradicijoms matyti iš pagrindinės jos orientacijos į naują būties „kelių" („dao") pažinimą. Tobuliausia šio uždavinio sprendimo priemone M. Heidegerio ir orientalistinėse koncepcijose yra menas. Iš čia išplaukia identiškas spekuliatyvaus mąstymo neigimas, intuicijos priešprieša protui, polinkis į simbolinį mąstymo stilių ir situatyvines kategorijas. M. Heidegeris kaip ir daosizmo, čan adeptai ieško gamtos ir žmogaus vientisumo, žvelgia į „nieką" kaip kūrybos, būties pradžią, linksta į meditaciją, introspekciją, paprastumo poetizavimą. Kuo paprastesnis ir mažiau išpuoštas daiktas ar reiškinys, tuo betarpiškiau ir patraukliau jame „sušvinta pati save slepianti būtis. Tokio pobūdžio šviesa suteikia kūriniui savo spindėjimą. Kūriniui suteiktas spindesys yra grožis. *Grožis yra būdas atsiskleisti tiesai ir atvirumui*" [11]. Šie filosofo žodžiai tarsi kartoja Lao Dzė, Čžuan dzė ir dzen budistų traktatuose dėstomas mintis. M. Heidegeriui kaip ir Rytų menininkams grožis slypi mus supančioje gamtoje, jos kasdieniškoje poetikoje, ir menininko tikslas jį pamatyti. „Pamatyti" čia reiškia „sukurti", nes „praregėjimas" laikomas kur kas sudėtingesniu uždaviniu nei praktinis realizavimas. Kita svarbi M. Heidegerio idėja, siejanti jį su Rytų koncepcijomis, glūdi teiginyje, jog neišsakyta idėja slepia savyje giliausią mintį, grožį, principinį būties neišsakomumą. Daosizmo, čan ir dzen meno teorijos, kaip žinia, vertina „non-finito", t. y. neišsakymo,

[11] *Heidegeris M.* Meno kūrinio prigimtis // Grožio kontūrai.— V. 1980.— P. 237.

neišbaigtumo, užuominos principą ne kaip individualią menininko ar mąstytojo kūrybos manierą, o kaip apskritai autentišką būties tiesos raiškos formą. Kadangi žmogiškoji būtis niekuomet negali būti išsakyta iki galo, vadinasi, žmogaus dvasios kūrinys neišvengiamai atspindi šį „neišsakomumą". Iš čia išplaukia ir M. Heidegerio meditacijos, neišbaigtumo, tylėjimo kultas. Tylėjimas jam savotiška „įžanga į kalbą". Filosofas įsitikinęs, jog svarbiausia būties „tiesos", minties grožio esmė, nepaisant visų mūsų pastangų, lieka neišsakyta. Tačiau svarbiausią žodžio, minties, grožio prasmę iš dalies galima perteikti užuomina, pauze, tyla. Vadinasi, būties esmė gali byloti ir be kalbos. Tokios bekalbės būties bylojimo pavyzdys yra muzikos, dailės, architektūros ir kitokio meno kūriniai. Juose tarsi prasiveržia iracionalus „būties" protestas prieš žmogaus kūrybiškumą kaustančias jėgas.

M. Heidegerio mąstysenai būdingas kritinis požiūris į ankstesnės teorinės minties apie meną raidą. Savąja meno filosofijos koncepcija jis mėgina paneigti „išgyvenimo estetikai" būdingą subjekto ir objekto priešpriešą bei juslinį požiūrį į meną. Naujųjų amžių filosofijoje įteisintą subjekto priešpriešą objektui M. Heidegeris laiko pagrindine būties pakeitimo esamybe priežastimi, nulėmusia tą „subjektyvistinį pasaulėvaizdį", kurio pagrindu formavosi meno, kaip visiškai atsieto nuo subjekto juslinio išgyvenimo objekto, estetinės esmės aiškinimas. „Estetika meno kūrinį traktuoja kaip objektą ir būtent kaip *aisthesis* — juslinio suvokimo plačiąja prasme — objektą. Būdas, kuriuo žmogus išgyvena meną, turi paaiškinti jo esmę. [...] Bet galbūt išgyvenimas yra elementas, kuriame menas žūva" [12]. Estetika, atskirianti mąstymą nuo būties, jusliškai pažįsta tik išorinę suvokiamojo reiškinio struktūrą ir palieka nuošalyje jo giliąją būties esmę. Dėl „išgyvenimo estetikai" būdingo subjektyvistinio požiūrio į meną pats mokslas apie meną, M. Heidegerio nuomone, nusmunka iki lėkšto psichologizmo ir žmogaus aistrų aprašinėjimo lygmens [13]. Siekdamas išsigelbėti nuo „nuosmukio" ir „pri-

[12] Ten pat.— P. 292.

[13] Dėl M. Heidegerio mąstysenai būdingo principinio atsiribojimo nuo ankstyvesnės estetinės minties „juslišKumo", kalbant apie jo požiūrius į meną, tikslinga vartoti ne „estetikos", o „meno filosofijos" terminą. Zr.: *Tamintaux J.* Le depassement heideggerien de l'esthetique et l'heritage de Hegel // Distanz und Nahe. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart.— Würzburg, 1983.— S. 65—89.

artėti prie būties", filosofas perima seną romantinę meno kaip paties gyvenimo (M. Heidegerio terminijoje „būties") raiškos idėją ir sujungia filosofiją, meną ir gyvenimą į vientisą ontologinį meninį fenomeną. Todėl meno kūrinys virsta specifine istorinių būties struktūrų kodavimo ir raiškos forma. Griaudamas „išgyvenimo estetikos" principus, M. Heidegeris ne tik nori įveikti atotrūkį tarp meno ir gyvenimo, subjekto ir objekto, mąstymo ir būties, bet ir sutapatinti būtį su tiesa, o pastarąją traktuoti kaip *būties atsiskleidimą.* Toks ontologinis meno filosofijos funkcijų aiškinimas yra logiška mokslo apie meną pajungimo „fundamentaliosios ontologijos" problemų sprendimui išdava.

Meno kūrinyje slypinčios „būties prasmės" atskleidimo instrumentu M. Heidegerio meno filosofijoje yra iš F. Šlejermacherio ir M. Diltėjaus perimta hermeneutinio aiškinimo teorija. Ji laikoma specifine „poetinio mąstymo" atmaina, padedančia tyrinėtojui analizuojant meninę kalbą prasiskverbti į slaptus meno sluoksnius ir atskleisti juos supratimui. Bet kurį supratimo aktą M. Heidegeris vaizduoja kaip nuolatinį judėjimą į priekį, būties perspektyvų bei galimybių atskleidimą. Šis judėjimas „į priekį" įgyvendinamas įžengiant į „hermeneutinį ratą", kuriame būtis itin glaudžiai siejasi su sąmone ir jai padedant pamažu skleidžiasi. Kita vertus, sąmonė egzistuoja tik būties dėka. Žvelgdama į būtį, sąmonė fenomenologiškai suvokia „čia — būties" atvirumą ir kartu intuityviai juda „palaipsnio" jos prasmės „atskleidimo" keliu. Supratimas čia tampa tuo ontologiniu fundamentu, kuriuo remiasi hermeneutinis aiškinimas. „Tikrasis aiškinimas,— rašo M. Heidegeris,— turi išryškinti tai, kas žodyje dar neišryškėjo, tačiau vis dėlto pasakyta... Tikrosios esmės reikia ieškoti ten, kur mokslinė interpretacija jau nieko nesuranda" [14].

Kadangi būties struktūrų suvokimas atsiskleidžia per poetinę meninę kalbą arba žodį, hermeneutinis aiškinimo ratas (Zirkel) apsiriboja ne sąmonei, o būčiai priklausančia kalba. Svarbiausias supratimo objektas yra gilieji archaiški prasminiai kalbos sluoksniai, kuriuos aiškinantis tyrinėtojui skleidžiasi gyvenimo pasaulio ir objektyvios būties apskritai struktūros. Hermeneutinę meno kūrinio

[14] *Heidegger M.* Einführung in die Metaphysik.— Tübingen, 1953.— S. 124.

prasmės aiškinimo metodologiją M. Heidegeris rutulioja remdamasis F. Helderlyno, R. M. Rilkės, G. Traklio kūrinių interpretacija.

Taip M. Heidegerio meno filosofijos centre atsiduria kalbos ir jos aiškinimo problemos. Kalba — tai kūrybos simbolis, savotiški „būties namai". Tačiau jais gali būti laikoma ne bet kokia kalba. Šiam vaidmeniui, anot filosofo, geriausiai tinka senovės graikų kalba, nes „skambant graikų žodžiui, mes tiesiogiai juntame patį daiktą, o ne paprastą žodžio reikšmę". Analogišką vaidmenį gali atlikti ir išsilaisvinusi iš savo loginės gramatinės priklausomybės ir atskleidusi „savo būtininę struktūrą" specifinė filosofinė kalba. Tačiau vėliau M. Heidegeris laikė, jog tobuliausia kalbos forma yra menas, tiksliau, aukščiausios jo požiūriu meno rūšies — poezijos kalba, kuri gali adekvačiai atskleisti tiesioginį ryšį tarp žodžio ir daikto. Tikras filosofinis mąstymas ir tikra poetinė kūryba, anot mąstytojo, išauga iš tų pačių šaknų, todėl ir juos apibūdinantys žodžiai „denken" ir „dichten" turi bendrą šaknį. Genetinis filosofijos ir poezijos artimumas filosofui kaip ir daosizmo, čan, dzen mąstytojams — tai tas sudėtingumas, kuris atsiranda norint žodžiais išreikšti tai, ko niekuomet negalima autentiškai išreikšti.

Priešpriešindamas savo kalbos interpretaciją ir ankstyvesnę metafizinės meno filosofijos tradiciją, M. Heidegeris atskleidė pamirštuosius senosios vokiečių kalbos etimologinius ir prasminius niuansus ir vaizdavo kalbą kaip visos žmonių kultūros prieglobstį ir pagrindinę varomąją jėgą. Dėl tokios kalbos mitologizacijos kiekvienos tautos gyvenimas ir mirtis pakliūva į kalbos viešpatavimo sritį. Formuodama žmonių sąmonę ir tiesdama jų tarpusavio komunikacijų kanalus, kalba funkcionuoja kaip racionaliai nepaaiškinama būties jėga. „Mūsų kalba,— rašė M. Heidegeris,— yra tos sakmės sekimas, kai žmonėms istoriškai atsiskleidžia jų pačių pasaulis ir kai žemė lieka saugi savo užsisklendime. Kryptingas kalbėjimas yra toks, kuris kartu su tuo, kas išsakoma, išreiškia ir tai, kas apskritai neišsakoma. Tokiu kalbėjimu istorinei tautai įteigiama jos esmės — jos priklausymo pasaulio istorijai — supratimas [15].

Lygindamas vokiečių ir japonų kalbas, M. Heidegeris įrodinėja, jog kiekviena iš šių kalbų pasižymi savita

[15] *Heidegeris M.* Meno kūrinio prigimtis.— P. 248—249.

būties struktūra, todėl formuoja visiškai skirtingus uždarus pasaulėžiūros ir kultūros tipus, kurių svarbiausi bruožai iš principo nepaklūsta jokiems „bendriems" pažinimo bei vertinimo kriterijams. Kultūros ir meno autentiškumas čia siejamas su jos „unikalumu" ir su spontaniška tų „kūrybinių" tendencijų sklaida, kurios joje slypi dar neišsakyta forma.

Kadangi menas poetine kalba formuoja kiekvienos konkrečios kultūros vystymosi modelį, padeda „pažvelgti" į būties esmę, „įsiklausyti" ir pajusti joje tai, ko negalima suvokti jokiu kitu būdu, vadinasi, „poetinis" pradas glūdi kiekvieno meno kūrinio esmėje. Visuose menuose M. Heidegeris įžvelgė savotišką „propoeziją". „Pati kalba iš esmės yra kūryba. Kadangi kalba yra toks reiškinys, kuriuo tik ir atsiveria žmogui esamybė kaip esamybė, todėl poezija, kūryba siauresne prasme, yra iš esmės pirmapradė kūryba. Kalba ne todėl yra kūryba, kad ji yra pirmykštė poezija, bet poezija būdinga kalbai, kadangi šioji saugo pirmapradę kūrybos esmę. Tuo tarpu tai, kas statoma ir tapoma, visais laikais reiškiasi pasakymo ir pavadinimo viešumu. Kalba nugali architektūrą ir tapybą ir joms vadovauja. Užtat pastarosios turi savo kelius ir būdus, kuriais tiesa įsitvirtina kūrinyje. Jos taip pat yra savotiška poezija — šviesa, sklindanti iš esamybės, kuri jau nejučiom atsiskleidė kalboje" [16].

Šis poezijos iškėlimas virš kitų menų M. Heidegerio koncepcijoje tiesiogiai siejasi su jo požiūriu į mitą, kaip sinkretišką bet kokios meno rūšies pagrindą. M. Heidegerio, kaip ir F. Nyčės, veikaluose menas virsta savotišku kūrybišku mitu. Mitas suteikia filosofui ir menininkui galimybę nuolatos ne tik jausti tą pirmapradį kūrybingą poetinį meninės kultūros sluoksnį, kuriam būdingas mąstymo ir būties „neišskiriamumas", subjektyvių ir objektyvių pradų identifikavimasis, bet ir atskleisti užslėptą etimologinę kalbos prasmę. Menas čia suvokiamas kaip „poetinė tiesos projekcija". Aiškindamas poetinių F. Helderlyno, R. M. Rilkės, G. Traklio, S. Georgės kūrinių prasmę, M. Heidegeris siekė parodyti, kaip visiškai individuali kalba padeda atskleisti būties tiesą. Jo nuomone, kiekvienas tikras menininkas bei mąstytojas privalo sukurti savo individualią kalbą, kuri padėtų jam išreikšti savąjį nepakartojamą santykį su būties tiesa. Vadovaudamasis šia

[16] Ten pat.— P. 249.

teze, M. Heidegeris ypatingą dėmesį skyrė savo filosofinės kalbos kūrimui ir tobulinimui.

M. Heidegerio meno filosofijoje kūrybos problema vaidina itin svarbų vaidmenį. Jo, kaip ir F. Nyčės, koncepciją galima būtų pavadinti „universalia kūrybos filosofija", nes šie mąstytojai kūryboje matė žmogaus būties pateisinimą, asmenybėje slypinčių potencijų realizavimo galimybę. Meno esmė, anot M. Heidegerio, taipogi slypi kūryboje, kuri savo ruožtu suprantama kaip „tiesos globojimas". „Tiesa pasireiškia kaip esamybės šviesuma ir uždarumas, kai ji yra kuriama. *Kiekvienas menas,* leidžiantis pasireikšti esamybės tiesai, *iš esmės yra kūryba.* Meno, apimančio meno kūrinius ir menininkus, esmė yra tiesos įsikūnijimas. Iš kūrybinės meno esmės išplaukia, kad jis esamybės viduje iškerta atvirą vietą, kurios viešumoje *viskas yra kitaip, negu paprastai*" [17] (mano kursyvas.— *A. A.*). Vadinasi, kūryba padeda meno kūrėjui ir jo suvokėjui išsiveržti iš mus supančios kasdienybės srauto ir per genialius meno kūrinius prisiliesti prie tos egzistencinės būties tiesos, kurią menininkas įprasmina savo kūrinyje. Kūrybos eigoje jis nemėgdžioja mus supančio pasaulio įvairovės, o visuomet *kuria naują, į nieką nepanašią tikrovę.* „Tiesos įteisinimas kūrinyje,— rašė M. Heidegeris,— yra sukūrimas tokios esamybės, kurios prieš tai dar nebuvo ir po to daugiau nebus. Tad sukūrimas iškelia tą esamybę į tokią viešumą, kad kūrėjas nušviečia tik tą atvirą viešumą, kurioje jis pats pasirodo. Kur kūrimas kuria tik esamybės viešumą, tik tiesą, ten tai, kas sukurta, yra kūrinys. Toks kūrimas yra kūryba" [18].

Kūryba čia suvokiama kaip visiškai iracionalus aktas, kurio negalima paaiškinti protu, nes jo esmėje slypi vidiniai žmogaus sąmonės impulsai, naujas nepakartojamas „istorinės žmogaus būties pavėluotas likimas". Iš šių žodžių gali susidaryti klaidinga nuomonė, jog M. Heidegerio kūrybos sampratoje aukštinamas meninės kūrybos subjekto vaidmuo. Tačiau tai tik iliuzija, nes filosofo pažiūrų sistemoje jis yra visiškai nereikšmingas. Menininkas čia suvokiamas tik kaip bevalis aukščiausios kūrybinės būties jėgos pasireiškimo intrumentas. Ši M. Heidegerio kūrybos samprata tiesiogiai siejasi su jo hermeneutiniu meno kūrinio analizės metodu, kurio tikslas priversti „pra-

[17] Ten pat.— P. 247.
[18] Ten pat.— P. 241.

bilti" meno kūrinį. Filosofui svarbiausia ne meno kūrinio specifiniai bruožai ar meninės technikos subtilybės, o ta tiesa, kurią mums „išsako", „byloja" būtis per meno kūrinį. Vadinasi, kitaip negu tradicinė meno filosofija, kuri gvildeno meno kūrinį kaip menininko kūrybinės veiklos rezultatą, M. Heidegeris nukreipė šios problemos tyrinėjimą nauja linkme. Pateikęs svarbiausią savo tezę, kad „meno kūrinys yra *tiesioginė būties tiesos sklaida*", jis tarsi nužymėjo to „hermeneutinio rato" horizontą, į kurį pasineria jo mąstysena. Atkakliai ieškodamas, keldamas klausimus, išsakydamas abejones, užuominomis jis nuosekliai iriasi į priekį atskleisdamas meno kūrinyje slypinčius būties pėdsakus. Šis kelias toks svarbus, jog filosofas nuolat peržengia specifinę meno filosofijos problemų gvildenimo plotmę ir ima ieškoti gyvenimo prasmės, autentiško santykio su būtimi.

Savo apmąstymus apie meno kūrinio esmę M. Heidegeris pradeda gretindamas jį su daiktu. Jis prieina išvadą, jog daiktiškumas iš tiesų yra neatsiejama meno kūrinio savybė. Meno kūriniai yra tokie pat natūralūs kaip ir kiti daiktai, netgi muziejuje jie funkcionuoja veikiau kaip meno eksploatavimo rinkos ar mokslinio tyrinėjimo objektas. Tai yra „išorinė" daiktinė meno kūrinio būtis, neliečianti jo tikrosios vidinės esmės. Tačiau, kai meno kūriniai pakliūva į kitą *dvasinių santykių lauką* su juos suvokiančia menine sąmone, tuomet ryškėja jų „vidinė" esmė. Vadinasi, tikrame meno kūrinyje, be „daiktiškumo", slypi ir dar „kažkas kita", kas sudaro jo meniškumą, dvasinį turinį bei vertę. Šiuo atžvilgiu tikras meno kūrinys M. Heidegeriui visuomet yra alegorija, simbolis, akumuliuojantis savyje „būties paslaptį". Meno kūrinio sugebėjimas jungti savyje kažką slypinčio *anapus* kūrinio prasmės filosofui yra svarbiausias jo didingumo požymis. Iš čia išplaukia požiūris į kūrinį kaip „ontologinę transcendencijos nuorodą". Kaip sako filosofas, galima sunaikinti meno kūrinyje slypinčią paslaptį, tačiau niekuomet negalima jos iki galo suvokti, jos išsemti. Išsaugoti paslaptį kaip paslaptį ir kartu atskleisti ją pasauliui — toks yra svarbiausias meno kūrinio tikslas. Tuo menas iš esmės skiriasi nuo mokslo ir racionalaus pažinimo, kuris, siekdamas pažinti tiesą, orientuojasi į bendrareikšmiškumą ir stengiasi nutraukti nuo reiškinių paslaptingumo skraistę, kartu sugriauti jų svarbiausią būties esmę. Todėl į mokslą M. Heidegeris žvelgia kaip į kultūros ir vientisos pa-

saulėžiūros irimo produktą. Mokslą jis suvokia kaip daiktinės sąvokinės reikšmės atsiskyrimo nuo gyvenimiškojo valingojo būties sluoksnio išdavą, t. y. kaip tos pirmapradės būties sintezės suskaidymą, kuri tobula forma skleidžiasi tikrame meno kūrinyje. Iš čia išplaukia ir neigiamas požiūris į mokslo galimybes „atskleisti" būties tiesą.

Priešpriešindamas „netikram" moksliniam tiesos pažinimui „tikrąjį" meninį, M. Heidegeris teigia, jog meno kūrinys parodydamas mums pasaulį padaro jį matomu ir kartu atskleidžia būties prasmę. Tiesa tikrame meno kūrinyje ne pažįstama, o atsiskleidžia kaip visiškai nepriklausomas nuo subjekto norų pačios būties faktas. „Tiesa yra esamybės kaip esamybės atvirumas. Tiesa yra būties tiesa. Grožis *nepraeina pro šalį šios tiesos. Kai tiesa* įsikūnija kūrinyje, ji pasireiškia. Tas pasireiškimas — toji tiesos būtis kūrinyje ir kūrinio pavidalu — yra grožis. Šitaip grožis priklauso tiesai, yra jos savastis. Jis nėra reliatyviai prie jos pritapęs ir nėra vien tiktai jos objektas. Grožis glūdi formoje, bet vien todėl, kad tiktai forma švietė iš būties, iš esamybės esamumo" [19]. Ši būties tiesos sklaida vyksta ne sprendimo (mokslas), o sąmonės atvirumo (menas) sferoje, kuri yra didžiai asmeninio pobūdžio. Vadinasi, priartėjimas prie būties ir pats mąstymas apie būtį vyksta hermeneutinio meno kūrinio aiškinimo keliu.

Šį būties tiesos „atsiskleidimą" M. Heidegeris mėgino perteikti analizuodamas Van Gogo paveikslą, vaizduojantį paprastų valstietiškų batų porą. Šis genialaus menininko kūrinys, vaizduojantis gan banalų daiktpalaikį, filosofui prabyla apie savosios būties neatskleistumą, apie didžią poeziją, slypinčią tikrame meno kūrinyje. M. Heidegerio visai nedomina meno tyrime šio paveikslo analizė. Aiškindamas jis siekia apčiuopti ir išryškinti tuos užslėptus *būties pėdsakus*, kurie sieja gatavą vaizdinį su būtimi. Įsiklausykime į filosofo žodžius ir pamėginkime suvokti jo minties eigą. „Iš apavėtų batų tyliai prabyla į mus pavargusių kojų žingsniai. Sunkiasvorių batų pabrėžtas grubumas mums sako, kaip pamažu buvo klampojama nusidriekusiomis į tolį lygiomis vagomis per laukus, gairinamus žvarbaus vėjo. Ant aulų nusėdusi sodri žemės drėgmė. Iš padų į mus žvelgia vienatvė, lydėjusi tame kelyje per vakaro sutemas. Batuose virpa nebylus žemės šauksmas, tylus jos nokstančio vaisiaus pažadas ir nepa-

[19] Ten pat.— P. 253.

aiškinamas savęs atsižadėjimas nykiuose rudens dirvonuose. Šiuo reikmeniu kalba kantrus rūpinimasis kasdiene duona, bežadis amžinų būtinumų džiaugsmas, virpulys prieš artėjančio gimimo paslaptį ir šiurpas prieš mirties grėsmę. *Žemei* priklauso šitas reikmuo, ir valstietės *pasaulyje* jis prisiglaudęs. Šitame saugiame prieglobstyje atsiranda reikmuo ir lieka čia glūdėti pats savyje" [20].

Šis M. Heidegerio apibrėžtas meno kūrinio hermeneutinės interpretacijos ratas, kuriame paveikslas „prabyla apie savąją būties tiesą" ir mėgina ją „atskleisti", gan artimas F. Nyčės meno filosofijoje rutuliojamai meno esmės sampratai. Tiesa, M. Heidegeris savo siekimu „susieti" meno kūrinį su laiko dvasia, konkretaus menininko būtimi yra nuoseklesnis. Norėdamas pabrėžti šią gan aiškią ir kartu neišmatuojamai gilią tiesą, jis rezga sudėtingą teorinių konstrukcijų ir filosofinių sąvokų tinklą, kurių tikslas universalizuoti ir perkelti F. Nyčės „tragiškumo" kategoriją į „būties" problemų gvildenimo plotmę. F. Nyčės tezė „tikras menas — visuomet tragiškas" M. Heidegerio veikaluose transformuojasi į kitą artimą F. Nyčės mintį, kad „tikras menas neatsiejamas nuo būties sklaidos". Šiame „tragiškumo" susiliejime su būties problemomis atsispindi ta nauja dvasinė, ideologinė bei meninė situacija, kurioje yra atsidūręs tragišką XX a. Vakarų kultūros raidos patirtį apmąstantis filosofas. Dramatiška pasaulinių karų patirtis, žmogaus būties, susvetimėjimo problemų aktualėjimas, stiprėjantis totalitarizmo ideologijos spaudimas asmenybei, masinės kultūros recidyvai — visa tai atsispindi ontologinėje M. Heidegerio meno filosofijos orientacijoje.

Kas gi svarbiausia M. Heidegeriui jo V. Van Gogo paveikslo analizėje? Į šį klausimą atsakyti nesunku, nes visas jo dėmesys aprašant hermeneutinėje tiesos atsiskleidimo meno kūrinyje eigą krypsta į tai, kad būtų parodyta, kaip „tikroji esamybė išeina iš savo būties į atvirumą". Norėdamas atskleisti savąją tiesos sklaidos meno kūrinyje koncepciją, M. Heidegeris ima plačiai aiškinti etimologinį graikų kalbos žodį *aletheia*, kuriuo vadinamas esamybės atvirumas arba „nepaslėptis". „Suprasdami tiesą kaip atvirumą,— rašė M. Heidegeris,— mes ne vien verčiame paraidžiui graikišką žodį. Mes įsitikiname tuo, kas, suprantant tiesos esmę kaip tikrumą, lieka nepatirta ir

[20] Ten pat.— P. 220—221.

nenusakyta" [21]. Tiesos, teigė M. Heidegeris, mes negalime atplėšti nuo jos pažinimo subjekto žmogaus, kurio sprendimui apie daiktą ar reiškinį būtinas daikto „atsiskleidimas". Tik šiam daiktui atsiskleidus mes galime kalbėti apie tiesą.

Vienu iš tiesos pasireiškimo būdų M. Heidegeriui yra kūrinio kaip kūrinio būtis. Tiesos atsiskleidimas meno kūrinyje nėra kryptingos pažintinės veiklos rezultatas, nes tiesa ne pažįstama, o „įvyksta", „atsiskleidžia" mūsų akyse. „Stovinčia šventove" pasireiškia tiesa. Tai reiškia ne tai, kad čia yra kas nors teisingai pavaizduota ir atkurta, bet kad esamybė apskritai patekusi atvirumon ir joje laikosi. „Laikytis" pirmykšte prasme reiškia „saugotis". Van Gogo paveikslu pasireiškia tiesa. Tai reiškia ne tai, kad čia nutapytas koks nors tikrai esantis daiktas, bet kad, atsiskleidžiant batų reikmeninei būčiai, esamybė, pasaulis ir žemė, kaip dviejų priešybių žaismas, patenka atvirumon [22]. Vadinasi, tikrame meno kūrinyje tyliai reiškiasi tiesa ir būties šviesa, tikroji esamybė išeina į savo būties *atvirumą*.

Teigdamas, kad meno kūrinys „atveria" pasaulį, M. Heidegeris kartu mitologine poetine forma aiškina „pasaulį" ne kaip tam tikrą atskirų daiktų visumą, o kaip sudėtingą istorinį, žmogiškąjį kontekstą, į kurį įjungiamas tiek ištisų tautų, tiek ir kiekvieno atskirai paimto žmogaus gyvenimas. „Pasaulis" ir „žemė" — tai daugialypės sąvokos, kuriomis remdamasis filosofas išmąsto ne tik žmogaus gyvenimą, bet ir artimai su juo susijusią meno kūrinio būtį. „Tai, į ką kūrinys panyra ir kuo jis panirdamas leidžia išryškėti, vadinome žeme. Ji ryškina ir slepia. Žemė yra niekur nesiveržianti, nepavargstanti, nenuilstanti. Ant žemės ir žemėje kuria istorinis žmogus savo gyvenimą pasaulyje. Kūrinys rodantis pasaulį, yra padarytas iš žemės. „Padaromas" čia reikia suprasti tikslia to žodžio reikšme. Kūrinys iškelia ir laiko žemę pasaulio viešumoje. *Kūrinys įgalina žemę būti žeme*" [23]. Vadinasi, tą pradą, kuris atskleidžia reiškinių esmę, siekia suvokti žemės prasmę, M. Heidegeris vadina „pasauliu", o visa tai, kas uždengta paslaptingu Majos šydu, — „žeme". Žmogaus gyvenime ir meno kūrinyje šie du pradai yra nuolatinės kovos ir sąveikavimo procese. Tarp jų vyksta nuo-

[21] Ten pat. — P. 233.
[22] Ten pat. — P. 236.
[23] Ten pat. — P. 229—230.

latinis „ginčas". Kadangi meno kūrinys atskleidžia pasaulį ir kartu kyla iš žemės, vadinasi, jis pradeda šį ginčą tarp pasaulio ir žemės. Meno kūrinio būtis atsiskleidžia šio ginčo metu. Šis ginčijimasis „yra nuolat pats savo ribas peržengiantis kūrinio dinamizmas. Todėl ginčo vidinėje gilumoje atranda savo esmę savyje glūdinčio kūrinio rimtis" [24].

Pasaulio ir žemės santykius M. Heidegeris vaizdžiai iliustruoja architektūros kūrinio, graikų šventovės pavyzdžiu. Ji paprasčiausiai stovi slėnyje tarp tarpekliais išraižytų uolų ir atveria pasaulį žmonėms ir kartu jį vėl grąžina žemėn. Ji nieko nevaizduoja, joje nėra nieko dirbtinio, suskaidyto. „Pastatas apgaubia Dievo figūrą ir leidžia jai per atvirą kolonadą žvelgti į šventąją vietovę. Šventovės dėka šventovėje įsikuria Dievas. Šitas Dievo buvimas jau pats savaime praplečia šventosios vietovės ribas. Tačiau šventovė ir jos aplinkuma nėra neribota. Šventovės pastatas jungia ir telkia aplink save į vieną visus tuos kelius ir takus, kuriais vaikščioja gimimas ir mirtis, nelaimė ir palaima, pergalė ir gėda, ištvermė ir žlugimas, kuriais eidama kiekviena žmogiška būtybė gauna savąją lemtį. Tų atvirų galimybių svaiginanti erdvė yra šios istorinės tautos pasaulis. Iš jo ji išeina ir į jį sugrįžta, vykdydama savo paskirtį" [25].

Būti kūriniui M. Heidegeriui reiškia rodyti, „atskleisti" erdvę, pasaulį. Antikinė šventovė filosofo interpretacijoje ir atlieka šią funkciją, ji padeda ją supantiems daiktams įgauti savąją prasmę, o žmonėms išvysti pačius save. Vadinasi, graikų šventovės aprašyme M. Heidegeris išdėsto savąją žmogaus menininko likimo „įtrauktumo" į tam tikrą erdvės, daiktų ir gyvenimiškųjų santykių sistemą koncepciją. Meninė tiesa jam visuomet neatsiejama nuo konkrečios istorinės menininko būties pasaulio. Ši idėja rutuliojama viename iš paskutiniųjų filosofo veikalų „Menas ir erdvė", kuriame itin jautriai suskamba tragiški žmogaus būties „šaknų", žmogų priglaudžiančios gyvenimiškos erdvės, „gimtinės" ieškojimo motyvai [26]. Erdvė, į kurią, įjungtas žmogus ir jį supančių daiktų pasaulis, čia tampa itin intymūs. Ji siejasi su atvirybe, padedančia žmogui „išsiveržti" iš susvetimėjusių ir dehumanizuotų

[24] Ten pat.— P. 232.
[25] Ten pat.— P. 226.
[26] *Heidegger M.* Die Kunst und der Raum.— Sankt Gallen, 1969.— S. 26.

metafizinių vertybių pasaulio ir įteisinti savąją būtį. Erdvė yra tai, kas skleidžiasi, plinta, išlaisvina žmogų nuo jį kaustančių apribojimų, suteikia kūrybos laisvę, susieja konkrečią žmogaus būtį su jos „buveine" konkrečioje gimtinės erdvėje. Vadinasi, erdvė M. Heidegeriui yra išlaisvinimas tos vietos, kurioje skleidžiasi tikrasis žmogaus likimas, gimsta ir formuojasi autentiškas žmogaus santykių kompleksas su jį pagimdžiusia „savąja" žeme, daiktų pasauliu, arba, atvirkščiai, reiškiasi „bešaknė" netikroji būtis, neturinti tėvynės ir gyvybingų kūrybinių šaknų.

M. Heidegerio meno filosofija tarsi kondensuoja ir galutinai suformuoja daugelį pagrindinių iracionalizmo idėjų. Filosofo atsisakymas sisteminio mąstymo principų ir „posūkis" į nekategorinį poetinį meninį mąstymą atitiko ankstyvesnės ontologiškai orientuotos (Jėnos romantikai, jaunasis F. Šelingas, A. Šopenhaueris, S. Kierkegoras, F. Nyčė, A. Bergsonas) meno filosofijos raidos logiką. Pajutusi stiprėjančius susvetimėjimo ir „egzistencinės krizės" simptomus, ši meno filosofijos tendencija, atsisakydama racionalaus mokslinio tikrovės pažinimo ir meno būties problemų aiškinimo, pasuko ontologinių aspektų vienpusiško suabsoliutinimo keliu.

Stiprėjantį mokslo apie meną ontologizavimą ir grindimą solidžiomis filosofinėmis teorijomis M. Heidegerio veikaluose pirmiausia sąlygojo reakcija į XIX a. pabaigos ir XX a. pradžios teorinės minties apie meną eklektiškumą, empiriškumą, psichologizmą bei metodologinį nenuoseklumą. Kita vertus, filosofo mąstysenoje atsispindėjo vakarietiškos sąmonės krizės gilėjimas, žmogaus būties ir asmenybės kūrybinės laisvės problemų aktualėjimas, žmogaus susvetimėjimo ir niveliacijos simptomai, reakcija į formalistinės meno filosofijos tendencijų įsigalėjimą ir trumpalaikes pseudoavangardines meno kryptis, nukreipusias savo energiją į tradicinių kultūrinių vertybių griovimą, ezoterinį žaidimą meninėmis formomis.

Iš čia išplaukia humanistinis M. Heidegerio siekimas išsiveržti iš šio vulgarių vertybių pasaulio ir įteisinti „tikruosius", turinčius būties prasmę idealus ir dvasines vertybes (kurių simboliu tampa tikro meno kūrinys). Šioje nuostatoje ryškėja M. Heidegerio noras įveikti vakarietiškąjį pragmatizmą, utilitarizmą, praplėsti tradicinės europocentristinės mąstysenos horizontus, atmesti mąstymo stereotipus ir nužymėti kelius Rytų ir Vakarų meninių tradicijų sintezei. Šios sintezės išeities taškas yra mitas,

archainė sąmonė, pasižymintys sinkretiška poetine dvasia, mąstymo ir būties vientisumu. Vadinasi, kelią, vedantį į „priekį", į dvasingos kultūros ir meno atgimimą, filosofas matė „žingsnyje atgal".

Meno paskirtį M. Heidegeris sieja su būties struktūrų įprasminimu, su naujų kelių ieškojimu kūryboje, kultūroje, gyvenime. Filosofas nuolatos pabrėždavo aktyvų meninės veiklos poveikį žmonių sąmonei, poelgiams, jos sugebėjimą suteikti žmogaus gyvenimui prasmę, konsoliduoti ir nukreipti pagrindines kultūros raidos tendencijas ir netgi ištisų tautų likimą tam tikra linkme. Nors pagrindinė M. Heidegerio nuostata į meno kūrinyje slypinčios esmės atskleidimą yra ta pati kaip ir E. Panofskio, jos įgyvendinimo keliai yra skirtingi. E. Panofskis, mėgindamas atskleisti vidinę meno kūrinio prasmę, daugiausia dėmesio skyrė socialinėms kultūrinėms bei formalioms stilistinėms struktūroms, kuriomis remdamasis konstravo ikonologinę trijų struktūrinių meno kūrinio esmės stadijų pažinimo teoriją, o M. Heidegeris žvelgė į meno kūrinį kaip į vaizdinį, kuriame ne atsispindi tikrovė, o „ryškėja", „skleidžiasi", „atsiveria" būties tiesa.

Išoriškai neigdamas interpretatoriaus vaidmenį, kurio tikslas įsiklausyti į aktyvų „būties bylojimą" meno kūrinyje, M. Heidegeris faktiškai įteisino aiškintojo savivalę. Įsiklausęs į meno kūrinį, jis gali suteikti jam labai plačią prasmių amplitudę, iš kurių kiekviena gali pretenduoti į tiesą. Teigdamas, jog tikrame meno kūrinyje slypi pačios būties atgarsis ir atsiveria tas „istorinis kelias", kuriuo praeina tiek atskiras žmogus, tiek ir ištisos tautos, M. Heidegeris ne tik protestavo prieš masinės kultūros vienadieniškumą, išsigimimą, bet ir siekė priversti žmones susimąstyti, pajusti pareigą išsaugoti tikrąsias dvasines vertybes. Kultūros ir meno raidos stimulu jis laikė ne materialius, o dvasinius fenomenus. Atskleisdamas žmonėms istorinę būties tiesą ir formuodamas specifinį pasaulio regėjimo būdą, menas nulemia tolesnius žmonijos istorijos vystymosi kelius. Iš čia išplaukia ir tezė, kad „visuomet, kai atsiranda menas, t. y. kai pasirodo pradžia, istorija gauna postūmį — ji tik prasideda arba „prasideda iš naujo" [28]. Vadinasi, M. Heidegerio meno filosofija — mitolo-

[28] Ten pat.— P. 251.

gizuota istorijos filosofija, kurioje menas pirmiausia yra istorijos varomoji jėga. Kita vertus, jis tampa priemone, atskleidžiančia šio proceso prasmę, kuri išryškėja atsiveriant istoriniam būties kodui meno kūrinyje.

## MENO FILOSOFIJA GIMINIŠKŲ MOKSLŲ SISTEMOJE

Istorinis žvilgsnis į teorinių meno filosofijos principų formavimosi dėsningumus padeda geriau suvokti šiuolaikinėje meno filosofijos teorijoje iškilusias svarbiausias problemas. Tai itin svarbu vertinant įvairias šiuolaikines meno filosofijos koncepcijas, grindžiamas skirtingomis praeities idėjomis. Susumuodami istorinių tyrinėjimų rezultatus, norėtume trumpai apsistoti prie aktualių metodologinių šiuolaikinės meno filosofijos problemų, jos tyrinėjimo objekto, uždavinių, struktūros, santykių su kitais giminiškais mokslais. Šiame skyriuje tik bendriausiais bruožais nužymėsime kai kuriuos teorinių šiuolaikinės meno filosofijos problemų sprendimo kelius, nes neturime tikslo detaliai gvildenti šias sudėtingas problemas, kurioms reikia specialaus tyrinėjimo.

Meno filosofijos formavimosi į savarankišką discipliną eigoje galime išskirti kelis pagrindinius etapus. Pirmasis yra glaudžiai susijęs su XVIII a. brendusiomis meno „autonomiškumo" ir „skonio" idėjomis. Jos rutuliojosi skirtingose Vakarų Europos šalyse švietėjų epochos idėjų įtakoje. Jau anglų ir ypač prancūzų švietėjų veikaluose galima rasti meno filosofijos užuomazgų. Angliškoji „skonio kritika" (D. Hiūmas, E. Berkas, A. Šaftsberis) daug nuveikė kurdama pagrindines būsimojo mokslo kategorijas. Į vientisą sistemą ji sujungė skonio, meninės kūrybos subjekto ir jo veiklos produktų, t. y. meno, problemas.

Prancūzų teorinė mintis anglų „skonio kritikos" laimėjimus susiejo su aktualiu meninės veiklos dėsningumų apmąstymu. Sparčiai besivystanti Prancūzijoje meninė kultūra stipriai veikė teorinės minties raidą. Š. Batė išplėtė svarbiausių teorinių meno problemų gvildenimo skalę, pateikė nemaža vertingų minčių apie meninės veiklos spe-

cifiškumą, menininkų kūrybos eigos ypatumus bei meno santykius su tikrove. Jis pirmasis sulydė atskirų meno rūšių teorijas į bendrą visiems „dailiesiems menams" teoriją. Suvienijęs skirtingas menų rūšis pagal vieningą „gamtos pamėgdžiojimo pagal grožio dėsnius" principą, Š. Batė kartu priartino bendrąją meno teoriją prie filosofinės problematikos ir suformavo *pamatines istorines meno filosofijos* pakraipos idėjas. Jis atvėrė kelią visiškai naujai visoms meno rūšims būdingų dėsningumų pažinimo metodologijai. Š. Batės idėjos stipriai veikė J. G. Zulcerį, M. Mendelsoną, o per juos ir daugelį kitų vokiečių meno filosofijos atstovų.

Vokietijoje meno filosofijos raida įgavo neregėtą užmojį ir daugiaplaniškumą. Jos pakilimą sąlygojo didžiųjų vokiečių mąstytojų idėjų konsolidacija ir nuoseklus teorinės minties perimamumas. Savo apogėjų vokiečių meno filosofija pasiekė XVIII a. pabaigoje ir XIX a. pradžioje, kai Europos dvasinio gyvenimo centru tapo nedidelis Jėnos universitetas ir greta esantis Veimaras, kur suklestėjo J. Fichtės, F. Šilerio, J. Gėtės, Jėnos romantikų (broliai A. ir F. Šlėgeliai, Novalis, L. Tykas, V. Vakenroderis) talentai, savo meno filosofijų konstrukcijomis žavėjo F. Šelingas ir G. Hėgelis. Greta šių pirmojo ryškio vokiečių meno filosofijos žvaigždžių, radosi daug kitų mąstytojų, nemaža prisidėjusių prie vokiečių teorinės minties apie meną pakilimo. Jų bendromis pastangomis vokiečių meno filosofija ilgą laiką užėmė vyraujančią padėtį Vakarų Europos moksle apie meną. Daugelio koncepcijų, gimusių XIX a. kitose šalyse, pobūdį ir problematiką nulėmė idėjos, savo laiku subrendusios Vokietijoje. Kaip tik Vokietijoje meno filosofija išsiskyrė į savarankišką mokslą. Šis procesas vyko dviem kryptimis. Pirma, ji formavosi filosofinio pažinimo sistemoje (A. Baumgarteno ir I. Kanto tradicija), antra — menotyriškai apibendrinant meninės praktikos dėsningumus (J. J. Vinkelmanas, Jėnos romantikai). Šis dviejų svarbiausių meno filosofijos raidos tendencijų — *filosofinės* ir *menotyrinės* — išskyrimas tėra tik schema, abstrakcija, nes teorinės sistemos neegzistuoja grynos, juo labiau nepaklūsta vienareikšmei klasifikacijai.

Pirmus reikšmingus impulsus vokiečių meno filosofijai suteikė A. Baumgartenas ir J. J. Vinkelmanas, kurie, perkeldami į Vokietiją daugelį anglų ir prancūzų meno teoretikų veikaluose išplėtotų idėjų, sujungė jas su nacionalinėmis mokslo apie meną tradicijomis ir kartu suteikė

joms naują originalią prasmę. Tolesnė vokiečių meno filosofijos raida patyrė stiprų kantiškosios mąstysenos poveikį. Neliesdamas konkrečių meno kūrinių analizės, I. Kantas nuosekliai atskleidė grožio, tiesos ir gėrio pasaulių skirtumus. „Sprendimo galios kritika" ne tik ženklino pirmosios grandiozinės filosofinės sistemos sukūrimą Vokietijoje, bet ir atskleidė vientisos estetinės sistemos ir jos viduje besikristalizuojančios meno filosofijos kaip sąlygiškai savarankiško, sugebančio vystytis organizmo galimybes. Pavertęs estetiką centrine savo filosofinės sistemos dalimi, I. Kantas įaudrino jaunosios kartos vokiečių mąstytojus ir nukreipė juos estetinio-meninio fenomeno specifiškumo apmąstymo ir universalių filosofinių sistemų konstravimo linkme. Artimiausių I. Kanto sekėjų veikaluose išryškėjo siekimas *susiaurinti* estetinę sritį ir *apriboti ją tik meninės veiklos klausimais.* Taip estetika ilgainiui transformavosi į meno filosofiją.

Atmesdami I. Kanto mąstysenai būdingą spekuliatyvumą, F. Šileris ir J. V. Gėtė siekė teorinę mintį priartinti prie konkrečios meninės praktikos uždavinių sprendimo, susieti filosofinio ir meninio mąstymo teikiamas galimybes. Savo veikaluose jie išplėtė racionalistines meno filosofijos ribas, mokslą laikė imlesniu konkrečių meninės kūrybos dėsningumų pažinimui. F. Šilerio ir J. V. Gėtės idėjos suklestėjo romantikų epochoje. Jėnos romantikai filosofinio ir meninio mąstymo suvienijimo idėją pavertė savo meno filosofijos leitmotyvu. Romantikai skatino visuotinį susidomėjimą menine problematika ir daug nuveikė keldami meno filosofijos autoritetą. Meno sritis vis dažniau imama tapatinti su absoliučia asmenybės kūrybine laisve. Gaivus romantikų meno filosofijos dvelkimas jaučiamas netgi tarp racionalistinės akademinės filosofijos šalininkų.

Romantinių ir vokiečių klasikinio idealizmo idėjų pakilimo laikotarpiu ėmė formuotis naujos tarpusavyje polemizuojančios idealistinės meno filosofijos koncepcijos, kurios išorinį pasaulį traktuoja kaip kūrybinės dvasios raiškos rezultatą. Griežtas pasaulio procesų dėsningumas šiuose mokymuose siejamas su iškilusio virš tikrovės pasaulinio proto idėja. Čia ryškus principinis skirtumas tarp racionalistinės pakraipos vokiečių klasikinio idealizmo atstovų, kurie suabsoliutino „protą", ir romantikų, kuriems svarbiausia yra jausmas, vidinis pasaulis, subjektyvumas. Romantikams būdingas panestetizmas, požiūris į meną,

kaip jėgą, sugebančią įveikti praktikos ir teorijos, gamtos ir dvasios prieštaravimus, sąlygojo meno iškėlimą virš gyvenimo ir jo priešpriešinimą visoms kitoms „netikroms" žmogaus veiklos sritims. Jėnos romantikų ir jaunojo F. Šelingo filosofinių teorijų konstravimo modeliu ir svarbiausiu išeities tašku tapo filosofinė poetinė meno interpretacija. Filosofinio mąstymo plotmėje vyksta ir kiti svarbūs poslinkiai. Teorinė mintis vis labiau išsivaduoja iš siaurų akademinės mąstysenos ribų, šablonų ir iškelia meninio pasaulio dvasingumą. Tiesioginis kontaktas su menu suteikė teoriniam mąstymui naujų bruožų. Pasikeitė požiūris ir į patį žmogų, kuris vis dažniau suprantamas ne kaip abstraktus visiems laikams duotas ir nekintamas idealas, o kaip nuolatos atsiskleidžiančių kūrybinių galimybių visuma. Šio romantinio estetizmo, psichologiškumo ir raiškios gaivališkos poetinės pasaulėžiūros įsibrovimas į teorines koncepcijas pakeitė mokslinį meno filosofijos pavidalą, sugriovė jo sistemines nuostatas.

F. Šelingas, pajutęs romantinio apsvaigimo pavojų, „Meno filosofijoje" pirmasis pamėgino atsiriboti nuo besaikio meno aukštinimo ir romantikų pasaulėžiūrai būdingo subjektyvumo. Nustatęs meno filosofijos objektą, uždavinius, pagrindines problemas, jos vietą filosofinėje sistemoje, jis nubrėžė vientisos meno filosofijos kontūrus. F. Šelingo nuopelnai šioje srityje iš tiesų labai dideli. Jis parodė tą kelią, kuriuo netrukus pasuko G. Hėgelis. F. Šelingas ir G. Hėgelis suteikė idealistinei meno filosofijai „klasikinę" formą, pavertė ją solidžia filosofine disciplina su specifiniu tyrinėjimo objektu, turiniu, struktūra, uždaviniais, metodais, svarbiausių problemų visuma.

Spekuliatyvaus mąstymo principai, įsigalėję vokiečių klasikinio idealizmo meno filosofijoje, ilgainiui sukėlė dvejopą reakciją. Marksistinė meno filosofija materialistinės pasaulėžiūros pagrindu išplėtojo istorines ir dialektines vokiečių klasikinio idealizmo idėjas. Iracionalizmas ir skirtingos pozityvistinės, sociologinės, formalistinės, intuityvistinės ir psichologinės kryptys mėgino atmesti abstrakčias metafizines konstrukcijas ir įteisinti naujus meno pažinimo metodus bei principus.

Vokiečių klasikinio idealizmo meno filosofijos peraugimas į iracionalizmą išryškėjo A. Šopenhauerio koncepcijoje, kuri dar išlaikė daug klasikinei meno filosofijai būdingų bruožų. Iracionalizmas netrukus įgavo platų tarptautinį pripažinimą. S. Kierkegoras ir F. Nyčė pradėjo

naują idealistinės meno filosofijos raidos etapą, kurį sąlygiškai galima pavadinti „kriziniu", arba „neklasikiniu". Tai siejosi su Vakarų filosofinės minties perėjimu nuo „klasikos" prie „šiuolaikinio" jos raidos etapo. Būdingiausias naujų iracionalistinių meno filosofijos koncepcijų bruožas buvo atsisakymas sisteminio mąstymo principų, tolesnis filosofinės problematikos estetizavimas ir ontologizavimas. Sistemingos meno filosofijos neigimą iracionalistų veikaluose sąlygoja netikėjimas proto galimybėmis ir iracionalaus prado prioriteto pripažinimas. Jeigu iracionalus pradas yra pagrindinis ir visalemiantis, vadinasi, neįmanoma racionaliais principais sukonstruoti sistemingą meno filosofiją. Atsisakę pretenzijų į sistemingumą, iracionalistai išplėtė klasikinės meno sampratos ribas ir neretai interpretavo patį žmogaus gyvenimą kaip meninį fenomeną. Savo dėmesį jie nukreipė į meninio genijaus, kūrybos proceso, menininko atsakomybės ir kūrybinės laisvės problemas.

XIX a. antrojoje pusėje pastebimas ne tik stiprėjantis metodologinės dezintegracijos procesas, bet ir bendras teorinės minties apie meną lygio smukimas. Auga susidomėjimas siaurais empiriniais meno tyrinėjimais. Pakliuvusi į pozityvistinių, sociologinių, formalistinių, psichologinių koncepcijų įtakos sferą, Vakarų meno filosofija ne tik perėmė prieštaravimus ir sunkumus, būdingus to meto filosofiniam pažinimui, bet ir sąmoningai atsisakė sisteminių meno pažinimo principų. Šiam meno filosofijos raidos etapui būdingas iki tol neregėtas metodologinis pliuralizmas. Tačiau netrukus iš daugelio tuo metu populiarių meno filosofijos koncepcijų savo reikšmingumu tolesnei teorinės minties raidai išsiskyrė K. Fydlerio, A. Ryglio ir H. Velflyno idėjos. Šie meno teoretikai įžengė į mokslinę areną tuomet, kai gyvybingos vokiečių klasikinio idealizmo meno filosofijos idėjos jau buvo ganėtinai išsisėmusios, o jų gausių epigonų veikalai tik kompromitavo didžiųjų XIX a. pradžios mąstytojų idėjas. Šiomis konkrečiomis sąlygomis reikėjo ne tik kritiškai įvertinti praeities palikimą, bet ir nužymėti meno filosofijai gaires naujų mokslo laimėjimų šviesoje. Nedelsiant reikėjo spręsti daugelį metodologinių meno pažinimo problemų, dažnai neturint galimybių jas detalizuoti. Tuo galima paaiškinti šių mokslininkų siekimą pajungti meno raidos dėsningumų analizę „stiliaus" kategorijai, apriboti konkretaus meno kūrinio tyrinėjimą formaliais aspektais ir t. t. Todėl

neretai įsivyraudavo supaprastintos schemos. Konstatuodami K. Fydlerio, A. Ryglio, H. Velflyno koncepcijų silpnąsias puses, neturime užmiršti, kad su šių mokslininkų vardais yra susijęs vienas iš reikšmingiausių meno filosofijos raidos etapų. Šių mokslininkų iškeltos idėjos ne tik tapo aštrios polemikos objektu, bet ir turėjo stiprų poveikį ištisai plejadai įtakingiausių XX a. meno teoretikų.

XX a. meno filosofijos koncepcijos sudaro sudėtingą neretai viena kitai prieštaraujančių idėjų panoramą. Šiame komplikuotame idėjų konglomerate savo reikšmingumu išsiskyrė istorinės meno filosofijos pakraipos atstovas, ikonologinės mokyklos lyderis E. Panofskis ir paskutinysis „didysis Vakarų filosofijos klasikas", teorinės meno filosofijos krypties atstovas M. Heidegeris. Pagrindinis E. Panofskio „transcendentinės meno filosofijos" nuopelnas yra jo siekimas susieti meno istorijos ir meno filosofijos teikiamas galimybes ir šios sintezės pagrindu įteisinti meno kūrinio, kaip sudėtingo socialinio ir kultūrinio fenomeno, akumuliuojančio savyje svarbiausius epochos dvasinės kultūros bruožus, pažinimą. Iš čia išplaukia ir mokslininko siekimas orientuotis į visų humanitarinių mokslų teikiamas galimybes. Ši humanitarinė bei kultūrologinė orientacija ryški ir ontologizuotoje M. Heidegerio meno filosofijos koncepcijoje, kuri daugybės XX a. meno filosofijos koncepcijų fone išsiskyrė savo aukšta filosofine bei filologine kultūra, mąstymo originalumu. M. Heidegeris daug nuveikė skverbiantis į užslėptuosius meno kūrinio būties sluoksnius ir teoriškai įteisinant meno filosofijos autoritetą.

Svarbiausių daugumos monografijoje gvildentų meno filosofijos koncepcijų trūkumų priežastis — jų vienpusiškumas, tam tikrų meninės veiklos pažinimo pusių absoliutinimas, mėginimas paaiškinti meninės sąmonės raidos dėsningumus dvasiniais, rečiau materialiais veiksniais. Vieni tyrinėtojai pervertina aplinkos veiksnių vaidmenį (I. Tenas), kiti — asmenybės (J. Burkhartas), treti — meninės formos reikšmę (K. Fydleris), ketvirti — nesąmoningų meninės veiklos motyvų, biologinių instinktų įtaką (A. Šopenhaueris, F. Nyčė), penkti — intuicijos ir psichologinių meninės veiklos ypatumų (A. Bergsonas, B. Kročė) ir t. t. Taip reali tiesa ir dėsningumai įgavo iškreiptą ir vienpusišką formą. Be to, daugumai šiuolaikinių meno filosofijos koncepcijų būdinga meno autonomiškumo suabsoliutinimas ir atsisakymas nuo sisteminio meno tyri-

nėjimo. Mokslinis meno fenomeno pažinimas įmanomas tik pasitelkus tokią meno filosofiją, kuri, sujungusi produktyviausias praeities koncepcijas, teorijas, idėjas, jų pagrindu suformuluotų sisteminę metodologiją, pajėgią nuosekliai gilintis į tokių sudėtingų struktūrų kaip menas esmę.

Kadangi į moksliškumą pretenduojanti meno filosofija pirmiausia privalo vientisai aprėpti svarbiausias teorines meninės veiklos problemas, vadinasi, jos tyrimo objektą, struktūrą, turinį, uždavinius bei metodus reikia aiškintis kartu su artimiausiais savo prigimtimi mokslais. Tokią lyginamąją analizę itin svarbu įgyvendinti *bendriausių teorinių* meninės veiklos problemų aspektu. Šia prasme svarbiausias yra meno filosofijos ryšys su filosofija ir estetika. Vienok meno filosofijos išskyrimas iš filosofinio ir estetinio pažinimo sistemos dar nereiškia, jog menas nėra filosofijos ir estetikos tyrimo objektas. Meno filosofijai pretenduojant į savarankišką mokslinę discipliną su savo specifiniu tyrimo objektu, turiniu, struktūra, uždaviniais ir meno pažinimo principais, iškyla tokie klausimai: a) kuo ji skiriasi nuo filosofijos, estetikos, meno teorijos ir t. t.? b) ar ji nedubliuoja šių mokslų? c) kuo pasireiškia jos tyrimo objekto specifiškumas? Meno filosofijos pretenzijas į savarankiškumą gali patenkinti tik aiškūs ir nuoseklūs atsakymai į šiuos klausimus.

Istorinė meno mokslo raidos dėsningumų analizė rodo, kad mokslai, tyrinėjantys meninę veiklą, turi vieną bendrą pažinimo objektą — meną. Tačiau pats meno fenomeno įvairumas duoda galimybę tirti jį įvairiapusiškai. Todėl kiekvienas mokslas atskleidžia tik savo konkretų meno suvokimo aspektą. Kiekvienos naujos mokslinio pažinimo srities formavimasis vyksta kartu su specifiniu jos tyrimo objekto (tiksliau dalykinės srities) išsiskyrimu, t. y. tokių problemų visumos, kurios gvildenamos konkrečiame mokslo raidos etape. Tačiau jau apibrėžto mokslinio tyrimo dalykinės srities negalima laikyti kažkuo amžinu, nes ji istorinėje mokslinio pažinimo raidoje patiria esmines metamorfozes. Visuomeninės-istorinės praktikos vystymasis ir pažinimo sferų kitimas daro didelį poveikį problemų, patenkančių į vieno ar kito mokslo tyrimo sferą, kaitai. Todėl ir tyrimo dalykinės srities patikslinimas ir konkretizavimas pastebimas kiekviename pažangaus mokslo vystymosi etape.

Išryškinant meno filosofijos tyrimo objektą (dalykinę sritį), pirmiausia reikia apibrėžti jo santykius su universaliausio mokslo — filosofijos objektu. Iš filosofijos istorijos žinome, jog vienas iš pagrindinių meno filosofijos formavimosi kelių, tiksliau teorinės jos pakraipos, išplaukia iš filosofinės mąstysenos. Tačiau traktuodami meno filosofiją kaip tokią discipliną, kuri išsiskiria iš filosofinio pažinimo sistemos mokslinio pažinimo diferenciacijos eigoje, susiduriame su rimtais sunkumais. Sąlygiškai savarankiškų meno filosofijos, fizikos filosofijos, istorijos filosofijos ir t. t. išsiskyrimas yra polemiškas laikantis monistinių vieningos filosofijos principų. Pamėginkime šią problemą paaiškinti. Pirmiausia, kalbėdami apie meno filosofijos santykius su filosofija, turime omenyje ne alternatyvinę meno filosofijos priešpriešą filosofijai, o vieningos filosofijos sistemoje egzistuojančią konkrečią probleminę mokslinio pažinimo sritį, kuri mokslinių žinių diferenciacijos sąlygomis pretenduoja į sąlyginį savarankiškumą.

Nors filosofija ir meno filosofija yra labai artimos, bet jų tyrimo objektai, turinys ir uždaviniai nėra tapatūs. Ne taip kaip filosofija, kuri tiria meną iš jai būdingų teorinių aukštumų — mąstymo ir būties santykių aspektu, meno filosofija koncentruoja savo dėmesį į meną. Jos nedomina bendriausi gamtos, visuomenės, mąstymo vystymosi dėsningumai, nes, gvildendama savo tyrimo objektą, ji apsistoja prie filosofinių, meno būties, jo funkcionavimo bei meninės kūrybos ir t. t. klausimų. Kita vertus, specifiniai kiekvienos konkrečios meno filosofijos ypatumai visuomet yra sąlygojami ją pagimdžiusios filosofinės sistemos.

Vienok, bene labiausiai komplikuoti yra ryšiai tarp meno filosofijos ir estetikos. Savo istorinėje raidoje šios disciplinos buvo itin glaudžiai susipynusios, todėl neretai tapatinamos. Šiuolaikinėje mokslinėje literatūroje egzistuoja įvairūs požiūriai į šių mokslų santykius, kurie dažniausiai yra sąlygojami skirtinga jų tyrimo objektų interpretacija. Iškyla dilema: ar galima žvelgti į meno filosofijos tyrimo objektą kaip į kažką, kas neperžengia estetikos mokslo tyrimo objekto ribų (kaip į tam tikrą visumos dalį), ar visgi peržengia estetikos objekto ribas? Norint išspręsti šią dilemą, būtina išsiaiškinti ne mažiau sudėtingą klausimą, kas yra estetikos objektas.

Reikia pasakyti, jog tiek pas mus, tiek užsienyje iki šiol dar vyksta ginčai estetikos objekto klausimu. Šiuolaikinėje estetikoje galima išskirti tris pagrindinius estetikos objekto traktavimus.

1. Estetika — tai mokslas *apie meną* ir *bendriausius meno raidos dėsningumus.* Toks estetikos objekto apibūdinimas neabejotinai atspindi tam tikrą šiuolaikinio estetikos objekto dalį. Vargu ar galima abejoti, kad menas yra svarbi sudedamoji estetikos objekto dalis. Juk daugelis praeities estetinių teorijų formavosi apmąstant teorinius meno raidos dėsningumus. Todėl ir į estetiką neretai buvo žvelgiama kaip į meno bei meninės kūrybos filosofiją arba bendrąją meno teoriją. Tačiau apribodami estetikos objektą vien tik meninės veiklos problemomis, kartu neleistinai susiauriname šio mokslo pažinimo sferą. Šiuolaikiniame estetikos raidos etape nebegalima meno laikyti vienintele estetinio pasaulio pažinimo sritimi. Pilnateisės estetikos objekto dalis yra ir kitos sritys, kuriose pasireiškia estetiniai dėsningumai, pavyzdžiui, darbas, buitis, žmogaus aplinka ir t. t.

2. Estetika — tai *mokslas apie grožį, jo savybes, dėsningumus.* Toks estetikos objekto apibūdinimas remiasi grožio kategorijos svarbiausio vaidmens pripažinimu. Ilgą laiką toks požiūris į estetikos objektą vyravo europinės estetikos istorijoje ir jo teisingumas nekėlė jokių abejonių. Tačiau didėjant Tolimųjų Rytų estetikos principų ir jai būdingos grožio ir bjaurumo dialektikos įtakai, pagaliau, vykstant sudėtingai XX a. moderniosios dailės evoliucijai, grožio kategorijos prioritetas susvyravo. Šiandien į grožį pagrįstai imama žvelgti tik kaip į vieną iš galimų platesnės estetiškumo kategorijos modifikacijų. Todėl ir estetikos objekto apribojimas grožio pasireiškimo sfera tapo pernelyg siauras.

3. Estetika — tai *mokslas apie bendriausius estetinio pasaulio pažinimo dėsningumus.* Toks estetikos objekto apibūdinimas bene tiksliausiai atspindi šiuolaikinius šio mokslo uždavinius. Estetika yra platus filosofinis mokslas, gvildenantis visas estetiškumo, tarp jų ir meno pasireiškimo formas. Meninė veikla čia organiškai įjungiama į estetikos mokslo objektą ir virsta viena iš estetinio žmogaus santykio su jį supančiu pasauliu formų.

Šiuolaikinei estetikai būdingas tolesnis savo tyrinėjimo objekto plėtimas. Nuo jos atsiskyrė ir toliau atsiskiria pagalbinės ir taikomosios sritys. Sandūroje su kitais mok-

slais formuojasi tam tikrų meninės veiklos problemų visuma, įgyjanti vis didesnį savarankiškumą. Tokiomis sąlygomis estetikai vis sunkiau atlikti savo tradicinę *bendrosios meno teorijos* funkciją. Šiuolaikinė estetika galutinai yra praradusi XIX a. pradžios tradicinei estetikai būdingą humanitarinės disciplinos „grynumą" ir klasikinį išbaigtumą. Ji virto sudėtingu daugiašakiu mokslu. Estetikai priartėjus prie gyvenimo, t. y. dvasinės ir materialinės XX a. kultūros, atsiskleidžia žmogaus ryšys su jį supančia aplinka, daiktų pasauliu, buitimi. Mokslo ir technikos revoliucija, masinės komunikacijos priemonės, kibernetikos, informacijos teorija ir kiti gamtotyros bei tikslieji mokslai stipriai veikia estetiką. Pastebimą įtaką jai turi ir naujų „techninių" bei „audiovizualinių" menų atsiradimas. Aktyvi šių naujų meno formų sąveika su klasikinėmis meno rūšimis taipogi reikalauja estetinio apmąstymo. Šis estetinės problematikos ir estetikos mokslo tyrimo objekto išplėtimas kartu su intensyviu visų mokslo žinių plitimu stabdo estetikos kaip *bendrosios meno teorijos* tolesnes galimybes. Ne taip kaip ankstesnės estetikos teorijos, kurioms menas (kaip sudedamoji estetikos objekto dalis) savo apimtimi ir reikšme ne tik vaidino svarbiausią vaidmenį estetikos objekte, bet ir nulėmė pagrindinius estetinės teorijos ypatumus, šiuolaikinėje estetikoje tradicinis meno prioritetas pastebimai susvyruoja.

Kitaip negu tradicinė estetika, koncentravusi savo dėmesį į grožio pažinimą, šiuolaikinė meno filosofija įvedė principinę takoskyrą tarp specifiškai estetinio juslinio ir filosofinio meno fenomeno pažinimo. Kadangi grožis nėra vienintelė vertybė, kuri įkūnijama mene, vadinasi, meno filosofija, tyrinėdama kitas meniškumo raiškos sritis (bjaurumą, didingumą, tragiškumą, komiškumą ir t. t.), suteikia galimybę ir šių vertybių įprasminimui. Meno filosofija savo dėmesį kreipia ne į gamtinę ar utilitarinę veiklą, o į *specialiai sukurtus* meninius objektus, kurie tarnauja dvasinėms visuomenės funkcijoms. Vadinasi, meno filosofija teoriškai apibendrina įvairialypį meno kūrinių pasaulį, kuriame estetinis pradas įgauna savo dvasinę būtį *meniškumo* pavidalu. Meniškumas čia atspindi tokią žmogaus ir jį supančio meno pasaulio santykių sritį, kuri yra sąlygiškai savarankiškos teorinės sistemos neišvengiama prielaida. Kita vertus, jeigu „estetiškumo" ir „meniškumo" kategorijos netapačios ir įprasmina skirtingas tikrovės sritis, vadinasi, egzistuoja objektyvios prielaidos išskirti es-

tetikoje bendrąją filosofinę meno teoriją (t. y. meno filosofiją), kuri skirtųsi nuo estetinės problematikos tiek savo objektu, tiek ir kokybe.

Nepaisant daugybės bendrų teorinės minties problemų, įvairiose šalyse pagal susiklosčiusias tradicijas įsivyrauja skirtingi estetikos ir meno filosofijos santykių apmąstymo bei teorinio meno filosofijos statuso grindimo keliai. Vakarų Vokietijoje, Austrijoje ir vokiškoje Šveicarijoje, kur stipriausiai jaučiama „Estetikos ir visuotinės menotyros" žurnale bei kongresuose propaguojamų idėjų įtaka, šie klausimai daugiausia gvildenami metodologinių problemų kontekste. 1981—1983 m. buvo paskelbti Padeborne (VFR) įvykusių tarptautinių koliokviumų dalyvių straipsniai (trys tomai), kuriuose gvildenami aktualūs meno filosofijos klausimai. Šių koliokviumų organizatorius V. Elmiuleris pirmojo tomo įžangoje konstatavo, jog tradicinė filosofinė estetika yra bejėgė pažinti šiuolaikinės meninės kultūros reiškinius [1]. V. Elmiulerio apmąstymus apie šiuolaikinės estetikos krizinę situaciją pratęsia ir kiti filosofai: V. Cimerli, B. Lebruksas, R. Liutche.

Susidomėjimą estetikos ir meno filosofijos santykių problemomis atspindi „Britų estetikos žurnale" (D. Britanija), „Estetikos ir meno kritikos žurnale" (JAV) ir kituose periodiniuose leidiniuose užsitęsusi diskusija meno kūrinio specifiškumo klausimu. Apibendrinęs šiuolaikinio meno koncepcijas, svarbiausius meno filosofijos uždavinius mėgina apibrėžti amerikiečių mokslininkas Dž. Margolis, anglų teoretikas A. Danto ir kiti. Antai K. S. Nvodas estetikos mokslo sritį sieja su esminių jutimiškų grožio prigimties savybių (jos visiškai neprivalo sietis su meno kūriniais) hierarchinio grožio kategorijos vaidmens apibrėžimu ir jos santykių su gėriu ir tiesa nustatymu. Tuo tarpu svarbiausias meno tikslas — ne grožio esmės, o tiesos atskleidimas. Todėl meno filosofijai visai nebūtina koncentruoti savo dėmesį į grožį, kurio įprasminimo nesąlygoja nei meno esmė, nei galutiniai jo tikslai, nes tai, kas paverčia daiktą meno kūriniu, visiškai netapatu tam, kas daro jį gražų [2]. Iš to išplaukia išvada, jog meninė vei-

[1] Kolloquim Kunst und Philosophie // Asthetische Erfahung.— Padeborn; München; Vien; Zürich, 1981.— Bd. 1.— S. 12.

[2] *Nwodo C. S.* Philosophy of Art versus Aesthetics // British juornal of Aesthetics.— London, 1984.— Vol. 24.— Nr. 3.— P. 201.

kla turi tapti dviejų visiškai savarankiškų mokslų — estetikos ir meno filosofijos — tyrinėjimo objektu.

Prancūzijoje, Italijoje ir kitose romaniškosios kultūros šalyse atskirti meno filosofiją nuo estetikos skatina neoavangardinio meno poslinkiai ir sumažėjusi grožio kategorijos reikšmė. Šios pozicijos nuosekliai laikosi prancūzų mokslininkas Ž. Lakostas, kuris meno filosofijos formavimosi į savarankišką mokslinę discipliną prielaidas sieja su šiuolaikinio estetinio patyrimo reliatyvumu ir problematiškumu. Aktyvus naujų meno formų (primityvaus, egzotiško, liaudies, gotikinio, brutalaus) brovimasis į šiuolaikinę meninę sąmonę, anot Ž. Lakosto, keičia tradicinę grožio sampratą. Plintant „įsivaizduojamojo meno muziejaus" (museé imaginaire) [3] erdvei, žlunga daugybė nusistovėjusių požiūrių į meną, išankstinių nuostatų. Iš čia, jo nuomone, ir išplaukia pajėgiančios moksliškai interpretuoti naujus meno pasaulyje vykstančius reiškinius meno filosofijos būtinumas. Šis meno filosofijos atsiradimo neišvengiamumas mokslininkui — tai ne mūsų kūrybinės fantazijos vaisius, o „objektyvios dar visai neseniai vykusios ir gerai mums pažįstamos mokslo apie meną istorinės raidos rezultatas" [4].

Intensyvios mokslinių žinių diferenciacijos sąlygomis mokslo apie meną nūdienos raidos etapas iš tiesų atspindi, kaip pamažu bendroji meno teorija išsiskyrė iš pernelyg plataus estetikos objekto. Tai neabejotinai pažangus mokslinių žinių diferenciacijos reiškinys. Bendroji meno teorija, įgijusi savarankiškumą, perima iš tradiciškai dvilypės estetikos atskirų meno rūšių dėsningumų apibendrinimo funkciją. Todėl susidaro palankios sąlygos šiems mokslams vystytis ir toliau.

Bendroji meno teorija, pakilusi iki „filosofinio" pažinimo lygmens ir pateikdama vientisą meno kaip socialinio reiškinio supratimą, palieka menotyrinio pažinimo sritį ir pereina į aukštesnę funkcionavimo plotmę. Šuolis į aukštesnį apibendrinimo lygmenį vyksta tuomet, kai meno ryšiai su tikrove gvildenami filosofiniu aspektu. Šiame mokslinio apibendrinimo lygmenyje menotyrinė bendroji meno teorija transformuojasi į filosofinę meno teoriją, t. y. į *meno filosofiją*.

---

[3] Tai žymaus prancūzų menotyrininko, rašytojo, filosofo-eseisto A. Malro sąvoka, pavartota knygoje „Musée imaginaire". — Paris, 1965.

[4] *Lacoste J.* La philosophie de l'art. — Paris, 1981. — P. 3.

Mes priartėjame prie polemiško meno filosofijos objekto klausimo. Reikia pasakyti, kad tiek užsienio, tiek tarybinių meno teoretikų veikaluose išreiškiami įvairūs požiūriai. Žymus belgų meno istorikas ir teoretikas E. de Briunas savo knygoje „Meno filosofijos metmenys" tenkinasi gan neapibrėžtu pareiškimu, jog šio mokslo tyrimo objektas yra teorinė visų pagrindinių pozityvių duomenų apie meną sintezė nuo seniausių laikų iki dabar [5]. K. S. Nvodo požiūriu, meno filosofija pirmiausia susiduria su meno prigimties klausimais, skirtingomis meno teorijomis ir menininko santykių su meno kūriniu problemomis [6]. Abu šie dalykinės sferos apibūdinimai yra labai abstraktūs, jiems reikalingas konkretus apibrėžtumas. Šiuo požiūriu daug nuoseklesnis ir labiau priartėja prie esmės žymus prancūzų meno teoretikas ir estetikas V. Bašas, kuris pagrindine šio mokslo problema laiko menininką, kaip meninės kūrybos subjektą, ir meno prigimties klausimus. Jis taipogi išskiria meno raidos dėsningumus, menų sistemą, tikrovės meninio apmąstymo būdus ir dėsnius [7].

E. de Briuno, K. S. Nvodo ir V. Bašo minimos problemos neabejotinai įeina į meno filosofiją. Tačiau, mūsų nuomone, toks šio mokslo problemų išvardijimas niveliuoja šios filosofinės disciplinos specifiškumą. Svarbiausias meno filosofijos savitumas palyginti su kitais jai giminiškais mokslais pasireiškia sintezuojančiu, konceptualiu, filosofiniu jos požiūriu į meninės veiklos problemas. Tarybinėje mokslinėje literatūroje dėl šio meno filosofijos bruožo yra pasisakęs B. Meilachas. Straipsnyje „Meno filosofija" ir „meninis pasaulėvaizdis" meno filosofiją jis traktuoja kaip tam tikrą probleminę estetikos sritį, kurios tikslas sukurti praktinio meno raidos procesų pažinimo filosofinius principus. Šį uždavinį, B. Meilacho nuomone, reikia spręsti estetikos mokslo pagrindu, remiantis menotyra, pasauline istorija, sociologija ir psichologija [8]. Šitaip interpretuojant meno filosofija virsta disciplina, atpalaiduoja estetiką nuo teorinio ir metodologinio empirinių meno mokslų duomenų apibendrinimo.

---

[5] *De Bruyne E.* Esquise d'une philosophie de l'art.— Bruxelles, 1930— P. 9.

[6] *Nwodo C. S.* Philosophy of Art versus Aesthetics // British journal of Aesthetics.— London, 1984.— Vol. 24.— Nr. 3.— P. 197.

[7] *Basch V.* Essais d'Esthetique de philosophie et de literature.— Paris, 1934.— P. 17.

[8] *Мейлах Б. С.* «Философия искусства» и «художественная картина мира» // В кн.: Художественное творчество.— Л., 1983.— С 18.

Požiūris į meno filosofiją kaip savotišką „tiltą", siejantį filosofinį konceptualų meno mokslą su empiriniu ir taikomuoju, yra neabejotinai perspektyvus. Ties šia sandūra ir reikia ieškoti meno filosofijos tyrinėjimo objekto. Dabar galima pamėginti atsakyti į skyriaus pradžioje iškeltą klausimą: ar meno filosofijos objektas yra estetikos objekto ribose, ar jis peržengia šias ribas. Tarybinėje ir užsienio literatūroje meno filosofija dažniausia vertinama sudedamosios estetikos mokslo dalies požiūriu. Klasikinis tokios interpretacijos pavyzdys yra žymaus prancūzų mokslininko D. Jusmano „Estetika", kurioje meno filosofija kartu su meno psichologija ir meno sociologija pateikiamos kaip trys pagrindinės šiuolaikinės estetikos sudedamosios dalys [9]. Istoriškai meno filosofija iš tiesų formavosi į savarankišką mokslinį pažinimą daugiausia estetikos mokslo rėmuose, tačiau, mūsų nuomone, šiuolaikinės meno filosofijos objektas ne tik išeina iš estetikos objekto ribų, bet ir funkcionuoja kitame mokslinio pažinimo lygmenyje.

Estetika, kaip mokslas apie bendriausius estetinio pasaulio pažinimo dėsningumus, yra artima meno filosofijai savo konceptualiu filosofiniu požiūriu į meninę veiklą. Ne taip kaip estetika, kuri, vertindamą meną platesnių sistemų visumoje (kultūra, estetinė veikla), plėtoja juslinę estetinių vertybių teoriją, meno filosofija daugiausia domisi bendriausiomis metodologinėmis ir filosofinėmis meno problemomis. Jos tyrinėjimo objektas yra meninės sąmonės santykis su tikrove, vieningo meno pasaulio konstravimas, jo vidinės struktūros, genezės, prigimties, funkcionavimo ir dėsningumų pažinimas, taipogi meninės kūrybos subjekto, meninės kūrybos proceso ir t. t. klausimai. Svarbiausia vieta estetinių kategorijų sistemoje priklauso „estetiškumui", o meno filosofijoje tą patį vaidmenį atlieka „meninis vaizdinys". Estetika orientuojasi į juslinį estetiškumo ir grožio vertės, o meno filosofija — į tiesos pažinimą. Sutelkdama savo dėmesį į svarbiausius metodologinius meno tyrinėjimo klausimus, meno filosofija perima „metateorijos" vaidmenį kitų meną nagrinėjančių mokslų atžvilgiu. Ji stengiasi apibendrinti svarbiausias filosofines ir menotyrines žinias apie meno fenomeną apskritai, t. y. mėgina sujungti filosofinį požiūrį į meną su konkrečia empirine medžiaga, kurią teikia meno-

[9] *Hlusman D.* L'Esthetique.— Paris, 1977.— Ed. 8.— P. 63—102.

tyriniai ir taikomieji mokslai (meno teorija, meno istorija, meno kritika, konkrečioji meno sociologija, konkrečioji meno psichologija ir t. t.). Laikantis tokio sintetinio filosofinio požiūrio, atsiranda naujų galimybių vientisam meno pasaulio apmąstymui, svarbiausių jo socialinio funkcionavimo mechanizmų ir vidinės struktūros dėsnių pažinimui.

Tyrinėdama meną filosofiniu aspektu, meno filosofija daugiausia naudojasi labiausiai atitinkančiu jos poreikius abstrakčiu kategoriniu aparatu. Tačiau šis „aukštesnysis" filosofinis pažinimo lygmuo, kuriame savo uždavinius atlieka meno filosofija, nėra vienintelis. Pažinusi savo daugiastruktūrinę dalykinę sferą, meno filosofija, be globalinių meno būties problemų, tyrinėja klausimus, susijusius su konkrečiais meno kūriniais. Tuomet ji tarsi nusileidžia iš filosofinio pažinimo aukštumų ir pereina į kitą daug konkretesnį tyrinėjimo lygmenį. Ji naudojasi kategoriniu aparatu ir metodais, būdingais empiriniams ir taikomiesiems mokslams. Šis meno filosofijos lankstumas ir sugebėjimas orientuotis į aktualius meno fenomeno pažinimo poreikius visai neliudija apie jos metodologinį nenuoseklumą, nes meną gvildenantys mokslai nuolat dalyvauja kuriant bendrus metodus ir kategorijas bei juos pritaikant savo tikslams.

Nagrinėjant meno filosofijos santykius su filosofiniais mokslais, pravartu trumpai paliesti jos ryšius su *meno istorijos filosofija.* Ši probleminė mokslo apie meną sritis, plačiau žinoma meninių stilių teorijos vardu, formavosi meno istorijos ir estetikos (kaip meno filosofijos) sandūroje ir patyrė stiprų abiejų mokslų poveikį. Kaip šios sintezės rezultatas gimė nauja dalykinė sfera, išryškėjo struktūra, turinys, metodai ir pagrindinės meno istorijos filosofijos problemos. Ne taip kaip meno istorija, kuri veikia menotyrinio pažinimo sistemoje ir tyrinėja tik vieną konkrečią meno rūšį, meno istorijos filosofija gvildena meninių stilių istorinės raidos dėsningumus, būdingus tiek vienai, tiek ir visoms meno rūšims. Kaip ir meno istorija ji naudojasi istoriniu chronologiniu ir kitais artimais metodais, bet kitaip negu meno istorija žvelgia į šią raidą iš *filosofinių* pozicijų. Savo orientacija į visuotinius filosofinius meno raidos dėsningumų pažinimo principus ji artima meno filosofijai, kuriai teikia būtinus duomenis teoriniams apibendrinimams.

Norint atskleisti meno filosofijos funkcijas kitų mokslų, tyrinėjančių meno fenomeną, sistemoje, būtina paliesti jos santykius su menotyrinėmis disciplinomis. Iš tradicijos menotyra skirstoma į tris savarankiškas disciplinas: meno istoriją, meno teoriją ir meno kritiką. *Meno istorija* — vyriausias amžiumi menotyros mokslas (kaip ir meno kritika) daugiausia funkcionuoja kaip empirinis mokslinis pažinimas. Ji linksta į istorinių meno raidos dėsningumų tyrinėjimą. Meno istoriką pirmiausia domina ontologinis meno reiškinių aspektas, t. y. jų būties ir chronologiško vystymosi ypatumai. Remdamasis istoriniu-kultūriniu, istoriniu-lyginamuoju, loginiu-genetiniu ir kitais metodais, jis siekia aprašyti, suklasifikuoti, susisteminti įvairius meninius reiškinius, atskleisti kiekvieno istorinio ir regioninio meno raidos etapo savitumus. Dėl meno istorijai būdingo empirinio aprašomojo pobūdžio, ją slegia nuolat didėjanti faktologinė medžiaga, atskiri meniniai pastebėjimai, faktai, kurie sunkiai paklūsta tikslingai mokslinei analizei.

Šiuolaikinė meno istorija dar nėra vientisa meno istorija tikrąja šio žodžio prasme. Ji vystosi kaip atskirų konkrečių meno rūšių (muzikos istorijos, literatūros istorijos, architektūros istorijos ir t. t.) istorija. Nuolat plėsdamasi meno istorija neišvengiamai patiria rimtų sunkumų, nes, kaip teisingai yra pažymėjęs M. Alpatovas, ji ne visuomet pajėgi „skverbtis gilyn į savo tyrinėjimo objektą". Nors nustatoma, sukaupiama, aprašoma daugybė faktų, bet nepakankamai dėmesio skiriama gilesniam meno supratimui. Meno paminklai klasifikuojami pagal šalis, amžius, tačiau jų suvokimui trūksta kažko labai svarbaus. Mokslas vis mažiau pasitiki žmogaus sugebėjimu pažinti praeities meną, todėl gausėja informacijos, plečiasi erudicija, kaupiasi įvairiausi pagalbiniai duomenys, kurie, deja, mažai padeda suprasti meną [10]. Todėl meno istorijai ypač aktualūs kontaktai su tokiais mokslais, kurie padėtų metodologiškai pagrįsti teorinę sintezę ir perspektyvias raidos kryptis. Čia ir atsiskleidžia plačios perspektyvos jos santykiams su meno filosofija, kuri, atlikdama bendrosios filosofinės meno teorijos funkciją, apsaugoja meno istoriją nuo besaikio meno autonomiza-

[10] *Алпатов М.* О задачах истории искусства в наши дни // В кн.: Методологические проблемы современного искусствознания. — Л., 1975. — Сб. 1. — С. 49.

vimo ir jo pavertimo amorfiška žinių bei teiginių suma. Meno filosofijos metodologinis pobūdis, jos griežtas mokslinis aparatas padeda įveikti aprašomąjį meno istorijos pobūdį ir sudaro galimybes nuosekliai gilintis į meninių reiškinių esmę. Orientavimasis į griežtus metodologinius principus ir į teorinį pažinimą leidžia tyrinėtojui istorinę naujos empirinės medžiagos ekspoziciją pateikti kartu su jos teoriniu apmąstymu.

Savo polinkiu į teorinius apibendrinimus meno filosofija ypač artima *meno teorijai*. Pastaroji yra dviejų skirtingų mokslinio pažinimo lygių. Žemesnio lygio (arba siaurąja šio žodžio prasme) meno teorija reiškiasi kaip *atskirų meno rūšių teorija* (literatūros teorija, muzikos teorija, architektūros teorija ir t. t.). Atskirų meno rūšių teorijos remiasi teoriniu loginiu metodu ir siekia teoriškai apibendrinti specifinius tam tikros meno rūšies, išraiškos priemonių ir t. t. ypatumus. Tyrinėdama visas meno rūšis izoliuotai arba išryškindama tuos specifinius bruožus, kurie skiria vieną meno rūšį nuo kitos, ji išlieka glaudžiai susijusi su empirine menotyros medžiaga.

Be specifinių kiekvienai konkrečiai meno rūšiai teorinių problemų, yra ir tokių, kurios būdingos visoms atskirų meno rūšių teorijoms ir su jomis artimai susijusiam teorinių žinių kompleksui. Šios problemos ir dėsningumai sudaro *bendrosios meno teorijos* tyrinėjimo objektą ir yra aukštesnio teorinio menotyrinio pažinimo lygio. Kitaip negu atskiros meno rūšių teorijos, daugiausia tik apibendrinančios konkrečias meno rūšis, empirinius duomenis, bendroji meno teorija išryškina tai, kas būdinga visoms meno rūšių teorijoms, akcentuodama jų teorinius dėsningumus ir kurdama apibendrinimus, kokybiškai aukštesniu abstrahavimosi lygiu. Apie atskirus bendrosios meno teorijos santykių su meno filosofija aspektus jau kalbėjome, todėl dabar norėtume pabrėžti, jog ne tik bendroji meno teorija, bet ir atskirų meno rūšių teorija savo polinkiu į teorinį mąstymą, pasaulėžiūriniu ir meno socialinio funkcionavimo problemų gvildenimu neretai priartėja prie meno filosofijos. Tačiau principinis kiekvienos meno teorijos skirtingumas, palyginti su meno filosofija, pasireiškia tuo, kad ji funkcionuoja *menotyrinio* pažinimo ir šio pažinimo kategorijų sistemoje, o meno filosofija — *filosofinio* pažinimo sistemoje.

Ne mažiau reikšmingi meno filosofijos santykiai su *meno kritika*. Iš visų meną nagrinėjančių mokslų kritika

išsiskiria savo operatyvumu, publicistiškumu, tvirtu ryšiu su aktualiais meno reiškiniais. Tam tikrame estetinės sąmonės raidos etape meno kritika neišvengiamai išsiskiria į savarankišką, visuomeniškai būtiną meno proceso reguliavimo instrumentą. Meninei kūrybai profesionalėjant, meno ryšiai su visuomene darosi sudėtingesni, atsiranda meninės komunikacijos bei kūrinių interpretacijos problemų. Jas tenka skubiai spręsti, nes gali iškilti sunkiai įveikiami barjerai tarp meninės kūrybos rezultatų ir jos vartotojo (publikos). Kita vertus, gali sutrikti meninių vertybių funkcionavimo visuomenėje eiga. Nors meno kritika reiškiasi empiriniame mokslinio pažinimo lygmenyje, tačiau ji yra priversta nuolat sąveikauti su meno filosofija. Pastaroji, formuodama metodologinius empirinių tyrinėjimų principus, pateikia bendruosius meno kūrinių analizės, jų vertinimo kriterijus. Analizuodama ir vertindama aktualius meninius reiškinius socialinio ideało požiūriu, meno kritika nuolat orientuojasi į teorinius meno filosofijos principus.

Apžvelgę meno filosofijos santykius su tradiciniais menotyriniais mokslais (meno istorija, meno teorija ir meno kritika), priartėjome ir prie ryšių su meno sociologija bei meno psichologija. Šiuolaikinė meno sociologija vystosi dviem pagrindinėmis kryptimis: kaip *filosofinė* sociologija ir kaip pagalbinė *menotyrinė* disciplina. Meno sociologija, kuri rutuliojasi filosofinio pažinimo sistemoje, linksta į platesnius sociologinius apibendrinimus gvildenant meno ir visuomenės ryšius. Todėl ji neretai vadinama bendrąja meno *sociologija*. *Meno* sociologija, veikianti menotyrinio pažinimo sistemoje, dažniausiai linksta į konkrečią sociologinę problematiką, t. y. nagrinėja konkrečius *meno* funkcionavimo visuomenėje klausimus (konkrečioji meno sociologija). Bendroji meno sociologija arba metasociologija padeda apibendrinti konkrečias meno sociologijos teorijas ir todėl savo konceptualumu tiesiogiai priartėja prie meno filosofijos.

Šiuolaikinės meno psichologijos taip pat yra dvi kryptys: kaip tam tikra psichologijos mokslo dalis ir pagalbinis menotyros mokslas. Pirmuoju atveju pabrėžiame antrąją šios dvilypės struktūros dalį — „meno *psichologiją*", o antruoju — pirmąją. *Meno* psichologija, susiformavusi menotyrinio pažinimo ribose, tyrinėja skirtingas psichologines meno funkcionavimo visuomenėje, kūrybos psichologijos, meno kūrinio suvokimo bei kitas proble-

mas ir teikia meno filosofijos teoriniams apibendrinimams pagalbinius duomenis.

Tyrinėdami meno filosofijos santykius su giminiškais mokslais, prieiname prie principinės išvados, t. y. į mokslišKumą pretenduojanti meno filosofija pirmiausia turi išsivaduoti iš nespecifinių meno tyrinėjimo metodų ir nuosekliai tyrinėti meną kaip vientisą reiškinį visais pagrindiniais filosofinio pažinimo aspektais: ontologiniu, gnoseologiniu ir sociologiniu. Šios analizės išeities taškas turi būti ontologinis pažinimas. Kas tai yra ontologinis meno tyrinėjimo aspektas? Tai meno pažinimas jo visuomeninės būties plotmėje. Menas visuomenėje funkcionuoja kaip tam tikras subjekto kūrybinės veiklos rezultatas, t. y. kaip sistema „tikrovė"—„menininkas"—„kūrybinis procesas"—„meno kūrinys"—„suvokimas". Šia prasme meninė veikla organiškai sujungia specifinius būties bruožus. Menas, būdamas ontologinė struktūra, sudaro prielaidas gnoseologiniam ir sociologiniam jo tyrinėjimui. Atspindėdamas, pažindamas ir transformuodamas žmogaus sąmonėje tikrovę, menas tampa ir pažinimo objektu. Kadangi meninė veikla yra žmonių socialinės veiklos produktas ir funkcionuoja socialiniame organizme, vadinasi, kitas svarbus žingsnis yra jos tyrinėjimo sociologinis aspektas. Tik sistemingai, visais pagrindiniais filosofinio pažinimo aspektais tyrinėdama meno fenomeną, meno filosofija gali pretenduoti į meninės veiklos problemų pažinimą.

# ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

## *(АНАЛИЗ КОНЦЕПЦИЙ XVIII—XX ВВ.)*


### *Резюме*

Поиски истоков философии искусства уводят нас в эпоху Просвещения, когда наметился качественно новый этап становления многих наук, исследующих искусство. Ферментация идей философии искусства в Англии происходит в русле особой разновидности эстетической науки «критики вкуса» (Э. Берк, Ф. Хатчесон, Э. Шефтсбери), представители которой разрабатывают в духе сенсуализма многие основные категории последующей философии искусства. Во Франции Ш. Батте, объединив семь различных видов изящных искусств по единому принципу «подражания природе», открыл *методологически* качественно новый подход к феномену искусства, позволяющий выявить *общие для всех видов искусств закономерности*. Искусствоведческая проблематика здесь тесно смыкается с философской и тем самым закладывается теоретический фундамент (искусствоведческой) тенденции философии искусства.

Немецкие мыслители, тяготеющие к концептуальности, сложным теоретическим конструкциям, пытались систематизировать важнейшие достижения своих английских и французских предшественников.

Так, преимущественно в лоне немецкой идеалистической мысли формируются два основных направления философии искусства: 1) «теоретическое» (философское), родоначальниками которого были А. Баумгартен, И. Кант, и 2) «историческое» (искусствоведческое) — И. Винкельман, И. Гете, Ф. Шиллер и «иенские» романтики. Эти два течения некоторое время сливались в синтетических концепциях корифеев немецкого классического идеализма Ф. Шеллинга и Г. Гегеля. В послегегелевскую эпоху они вновь отдалились друг от друга. Начиная с А. Шопенгауэра в теоретическом направлении все более преобладали иррационалистические мотивы (Ф. Ницше, К. Фидлер, А. Бергсон, Б. Кроче, М. Хайдеггер), а в историческом — описательные и формалистические элементы (Я. Буркхардт, И. Тэн, А. Ригль, Г. Вельфлин, Э. Панофский).

Если эстетика в философии А. Баумгартена рассматривается как низшая ступень гносеологии, исследующая прекрасное и философию художественного творчества, то в философской системе И. Канта эстетика и кристаллизующаяся внутри ее философия искусства уже начинают складываться в относительно самостоятельную область научного знания. Ф. Шиллер, И. Гете и «иенские» романтики смягчают ригоризм кантовской философии искусства и сближают ее с осмыслением реальной художественной практики. Ф. Шеллинг и Г. Гегель создают классические идеалистические системы фило-

софии искусства, в которых обращаются к систематическому (особенно Г. Гегель) философскому исследованию происхождения, бытия, функционирования и внутреннего строения мира искусств. Однако несмотря на глубину и важность поднятых Ф. Шеллингом и Г. Гегелем проблем, их спекулятивные концепции, дедуктивно выводящие художественные явления из высших духовных сущностей («дух», «абсолютная идея», «высший разум») вскоре начали тормозить приближающуюся к осмыслению реальной художественной практики теоретическую мысль.

Постепенная трансформация рационалистического мировоззрения в иррационализм отчетливо проступает в концепциях А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, А. Бергсона. Если иррациональное начало является решающим, следовательно, конструировать посредством рациональных принципов систематическую философию искусства становится невозможным. Потому представители иррационалистической философии искусства устремляются к разработке таких проблем, как проблемы гения, творческого процесса, интуиции, истоков художественного творчества, которые открывают широкие возможности для установления господства иррационального начала.

На послегегелевском этапе развития идеалистической философии искусства укрепляются позиции мощного движения «философии искусства снизу», стремящегося заменить абстрактные метафизические конструкции подбором, описанием, систематизированием позитивных фактов. Под влиянием различных позитивистских, формалистических и психологических концепций философия искусства не только принимала на себя противоречия и трудности, свойственные философскому знанию в целом, но и утрачивала свое субстанциональное значение, то есть приобретенный ранее системный характер осмысления искусства. Однако помимо господствовавших в то время сугубо эмпирических тенденций, оформляются характеризующиеся более широкой культурологической ориентацией концепции Я. Буркхардта, И. Тэна и Ф. Ницше, а позднее своей значительностью выделяются построения К. Фидлера, А. Ригля, Г. Вельфлина, Б. Кроче, А. Бергсона, Э. Утица и М. Дессуара. В новейшей западной философии искусства вновь отчетливо вырисовывается, с одной стороны, искусствоведческая тенденция, крупнейшим представителем которой становится Э. Панофский, и философская, которая получает свое логическое развитие в онтологизированной концепции М. Хайдеггера.

На современном этапе развития эстетической науки все отчетливее проявляется автономизация двух основных ее проблемных узлов. Генетическая «двухпредметность» эстетической науки в условиях дифференциации научного знания способствует постепенному отпочкованию собственно *эстетической* чувственно-ценностной проблематики от приобретающей все большую самозавершенность *общей философской теории искусства*. В условиях дифференциации научного знания выделение самостоятельности предмета философии искусства из чрезмерно расширившей предмет своего исследования эстетики следует признать прогрессивным явлением, способствующим дальнейшему развитию системы наук, исследующих искусство.

Философия искусства выступает в качестве своеобразного «моста», связующего философско-теоретический концептуальный уровень науки об искусстве с эмпирическим и прикладным. В предмет этой отрасли научного знания прежде всего входят философско-

теоретические и общеметодологические проблемы построения целостной картины бытия, генезиса, природы и функционирования искусства, проблемы взаимоотношения художественного сознания с общественным бытием, субъекта художественного творчества, творческого процесса, особенности структурного и функционального своеобразия искусства. Помимо этого философия искусства стремится познать специфичность художественной деятельности в сравнении ее с другими формами деятельности человека, осознать место искусства в истории человеческой культуры, познать свойственные всем видам искусств закономерности, внутренние связи, существующие между различными видами искусств. Концентрируя свое основное внимание на общеметодологических проблемах изучения искусства, философия искусства берет на себя сложную функцию «метатеории» по отношению к другим исследующим искусство дисциплинам (история искусства, теория искусства, художественная критика, социология искусства, психология искусства).

Вместе с тем философия искусства не ограничивается указанными функциями, так как формулирует определенные критерии оценки художественных явлений, стремится теоретически обосновать и концептуализировать определенные художественные программы, методы, направления, течения. Эти нормативные установки чаще всего вытекают из ее теоретических и общеметодологических функций и определяются теми многослойными связями, которые устанавливаются между теорией и художественной практикой. И все же философию искусства нельзя считать ни нормативной (представляющей определенные правила), ни дескриптивной (описательной) наукой, ибо ее специфичность проявляется прежде всего в исследовании наиболее общих философских и методологических проблем художественной деятельности. Своим концептуальным отношением к художественной деятельности философия искусства близка эстетике. Однако если эстетика, исследуя искусство в ряду других более широких систем, концентрирует внимание на чувственно-ценностном отношении к искусству, то философия искусства рассматривает художественную деятельность прежде всего под углом зрения онтологических проблем. Соответственно центральное место в системе эстетических категорий занимает «эстетическое», а в философии искусства аналогичную роль выполняет категория «художественного образа».

# PHILOSOPHY OF ART

## *(A CRITICAL ANALYSIS OF XVIII—XX CC. CONCEPTIONS)*


*Abstract*

The search for the sources of the philosophy of art leads us back to the Age of Enlightenment when a qualitatively new development stage of many art sciences is outlined. In England the fermentation of the ideas of the philosophy of art takes place in the terms of a special variety of aesthetics called 'style criticism' (E. Burke, F. Hutcheson, E. Shaftesbury). The representatives of this trend develop many basic categories of the future philosophy of art in the spirit of sensualism. In France, having joined seven different kinds of fine arts by the single principle of 'nature imitation', Ch. Batteaux cleared the way to the qualitatively new **methodological** approach to the phenomenon of art. That approach allows to reveal **regularities that are common for all kinds of arts.** Here art criticism problems come close to philosophical problems, therefore a theoretical basis for the historical (history-of-art) trend of the philosophy of art is formed.

German thinkers who had a propensity to conceptualism and complicated theoretical constructions tried to systemize the most important achievements of their English and French fore-runners. In Germany the intensive development of the idea of art autonomy brought to life a relatively independent branch of science, i. e. the 'philosophy of art', that was regarded as identical to the simultaneously developing aesthetics in the second half of the XVIII century. The transformation of aesthetics into the philosophy of art was caused by the fact that the philosophical thought was focused on art recognized as an independent variety of aesthetical activities.

Thus two basic trends of philosophy of art were formed primarily in German idealistic thought: (a) the 'theoretical' (philosophical) trend founded by A. Baumgarten and I. Kant; (b) the 'historical' (history-of-art) trend founded by J. Winckelmann, J. Goethe, F. Schiller and the Jena romanticists. For a certain period these two trends merged in the synthetic conceptions of F. Schelling and G. Hegel, the leading figures in German classical idealism. In the post-Hegel period the trends deported from each other again. As it was begun by A. Schopenhauer, irrationalistic motifs predominated in the theoretical trend (F. Nietzsche, K. Fiedler, A. Bergson, B. Croce) and descriptional and formalistic elements prevailed in the historical trend (J. Burckhardt, H. Taine, A. Riegl, H. Wölfflin, E. Panofsky).

While A. Baumgarten's philosophy regards aesthetics as the lowest grade of gnoseology investigating the beautiful and the philosophy of artistic creation, aesthetics and the crystallizing within aesthetics philosophy of art begin to transform into a relatively independent

branch of scientific knowledge in I. Kant's philosophical system. F. Schiller, J. Goethe and the Ienna romanticists mitigate the rigorism of Kant's philosophy of art and bring it close to the comprehension of real art practice. F. Schelling and G. Hegel create classical idealistic systems of philosophy of art that represent a systematic philosophical approach to philosophical research of origin, existence, function and inner structure of the world of art (the latter approach is mostly characteristic for G. Hegel). Notwithstanding the profundity and importance of the problems raised by G. Hegel and F. Schelling, their speculative conceptions that deduce the phenomena of art from supreme spiritual essences ('spirit', 'absolute idea', 'supreme reason') became soon a hindrance for the theoretical thought that was approaching the understanding of real art practice.

The gradual transformation of rationalistic attitude into irrationalism can be clearly retraced in the conceptions of A. Schopenhauer, F. Nietzsche, A. Bergson, B. Croce. If the irrational principle is crucial, so it becomes impossible to build a systematic philosophy of art on the basis of rational principles. This is why the representatives of the irrationalistic philosophy of art aspire to elaborating problems of genius, of creation process, of intuition, of artistic creation sources that give way to the possibility of establishing the predominance of the irrational principle.

In the post-Hegel period of the idealistic philosophy of art development the positions of the 'upwards' trend in philosophy of art are strengthened still. This trend represents an attempt to substitute abstract metaphysical constructions for a set of positive facts, their description and systemizing. Thus, in the second half of the XIX century a crisis in the development of the philosophy of art is noticed as the number of unsystematic, unco-ordinated and contradictory empirical researches occurs. While being influenced by various positivistic, formalistic and psychological conceptions, the philosophy of art was forced not only to carry the burden of contradictions and difficulties that are peculiar to philosophical knowledge on the whole but also to lose its own significance, i. e. the systematic way of art comprehension that was acquired before. In addition to dominating at that time purely empirical trends, J. Burckhardt, H. Taine and F. Nietzsche formed inherently more culture-oriented conceptions. Later the constructions of K. Fiedler, A. Riegl, H. Wölfflin, A. Bergson, B. Croce, E. Utits and M. Dessoir are distinguished by their significance. In the latest Western philosophy of art there are again two distinct trends: the history-of-art trend most remarkably represented by E. Panofsky and the philosophical trend that is logically developed in M. Heidegger's ontologized conception.

At the present stage of aesthetics science development the two basic groups of problems become still more clearly autonomized. At scientific knowledge differentiation, the genetic 'bi-objectivity' of the aesthetics science promotes branching of aesthetical sensual value problems proper from general theory of the philosophy of art that is gaining still more self-completeness. We have to admit that, under mentioned conditions, the isolation of the independent object of philosophy of art from aesthetics that has an extremely wide research area is a progressive phenomenon promoting further development of the system of art sciences.

The philosophy of art is a kind of a 'bridge' joining the philosophical theoretical conception level of art science with the empirical

and application level. The object of this branch of scientific knowledge includes first of all the philosophical theoretical and general methodological problems of construction of a whole picture of reality, of genesis, of art origin and function and also problems of artistic consciousness and social being interrelation, of artistic creation subject, of creation process, of structural and functional art peculiarities. Besides, philosophy of art aspires to comprehend the specifical nature of artistic activity as compared to other forms of man's activity, to realize the significance of art in the history of human culture, to cognize regularities that are peculiar to all kinds of art and the inner relations that exist between various kids of art. Focusing main attention on general methodological problems of art study, the philosophy of art charges the complicated function of a 'meta-theory' in relation to other branches of art science (history of art, theory of art, art criticism, art sociology, psychology of art, i. e. the philosophy of art synthesizes theoretically the most general philosophical and history-of-art knowledge about art, regulates and systemizes the vast quantity of empirical material that represents the area of art sciences functioning.

At the same time the philosophy of art does not confine itself to the abovementioned functions as it defines certain criteria of art phenomena estimation, tries to ground and conceptualize theoretically certain art programmes, methods, trends and tendencies. As a rule, these normative aims follow from its theoretical and general methodological functions and are determined by the multi-level relations existing between theory and artistic practice. Howerer, the philosophy of art can be regarded neither as a normative, i. e. presenting certain rules, nor as a descriptive science as its specific nature is revealed first of all in researches on most general philosophical and methodological problems of artistic activity. The philosophy of art comes close to aesthetics as it has a conceptual approach to the analysis of artistic activity. As distinct from aesthetics that analyzes art in a series of other wide systems, concentrating on the sensual value relation to art, the philosophy of art regards artistic activity from the point of view of ontological problems. So at the core of the system of aesthetical categories there is the 'aesthetical' and in the philosophy of art the corresponding function is performed by the category of 'image'.

# LA PHILOSOPHIE DE L'ART

## *(L'ANALYSE DES CONCÈPTIONS DES XVIII—XX SIÈCLES)*


*Résumé*

Les recherches des origines de la philosophie de l'art nous emmènent au siècle de lumières, où s'est dessinée une nouvelle étape du devenir du grand nombre de sciences se livrantes à des recherches des arts. En Angleterre la fermentation des idées de la philosophie de l'art se passe au cours de la variété particulière de la science esthétique dite la "critique du goût" / E. Burke, F. Hutcheson, A. Shafterbury /, dont les représentants élaborent dans l'esprit sensualiste les plusieures catégories principales de la philosophie de l'art postérieure. En France Ch. Batteaux après avoir réuni les sept types différents des beaux arts suivant le principe unique de „l'imitation de la nature" a découvert la nouvelle approche méthodiquement qualitative du phénomène de l'art, qui permet de revéler les régularités communes pour tous les arts. Ici les problèmes des recherches de la critique d'art se relient avec les problèmes de philosophie ce qui jette les bases théoriques de la tendance historique de la philosophie de l'art.

Les penseurs allemands étants enclin au conceptualisme, aux constructions théoriques complèxes, tentaient à systématiser les plus importantes réalisations de leurs prédécesseurs anglais et français. Ainsi, c'est au sein de la pensée idéaliste allemande que se forment les deux tendances principales de la philosophie de l'art: I / la tendance „théorique" / philosophique /, dont les fondateurs étaient A. Baumgarten, I. Kant, et 2/ la tendance "historique" / de critique d'art / — J. Winckelmann, J. W. Goethe, F. Schiller et les "romantiques d'Jena". Pour un certain temps ces deux tendances se réunissaient aux conceptions synthétiques des coryphées de l'idéalisme classique de F. Schelling et G. Hegel. A l'époque post-hégélienne elles se sont éloignées l'une de l'autre. A partir d'A. Schopenhauer dans la tendance théorique prédominaient de plus en plus les motifs irrationnels / F. Nietzsche, K. Fiedler, A. Bergson, B. Croce, M. Heidegger /, et dans la tendance historique prédominaient les éléments descriptifs et formalistes / J. Burckhardt, H. Taine, A. Riegl, H. Wöllflin, E. Panofsky/.

Si on considère l'esthétique dans la philosophie d'A. Baumgarten comme le dégré inférieur de la gnoséologie, étudiant le beau et la philosophie de la création artistique, on constate que dans le système philosophique d'I. Kant, l'esthétique et la philosophie de l'art se cristallisante à son sein, commencent à se former déjà comme un domaine relativement indépendant de la sciénce. F. Schiller, J. W. Goethe et les "romantiques d'Jena" adoucissent le rigorisme de la philosophie de l'art de Kant et la rapprochent à l'interprétation de la pratique d'art réelle. F. Schelling et G. Hegel créent les systèmes classiques idéalis-

tes de la philosophie de l'art, ou ils se rapportent aux recherches systématiques (surtout G. Hegel) philosophiques de l'origine, de l'être, du fonctionnement et de la structure interne du monde des arts.

A l'étape post-hégélienne du développement de la philosophie idéaliste de l'art s'affermissent les positions du mouvement puisant de la "philosophie de l'art d'en bas", qui tendait à remplacer les constructions abstraites métaphysiques par la sélection, la description et la systématisation des faits positifs. Sous l'influence des conceptions différentes positivistes, formalistes et psychologiques la philosophie de l'art non seulement assumait les contradictions et les difficultés propres à la connaissance philosophique en général, mais perdait aussi sa valeur substantionnelle, le caractère systématique acquis auparavant de la compréhension de l'art. Néanmoins en dehors des tendances purement empiriques, qui dominaient à cette époque, se forment les conceptions caractérisées par plus ou moins large orientation culturologique de J. Burckhardt, H. Taine et F. Nietzsche et plus tard les constructions de K. Fiedler, A. Riegl, H. Wöllflin, B. Croce, A. Bergson; E. Utitz, M. Dessoir s'y distinguent. Dans la plus nouvelle philosophie de l'art occidentale se dessine de nouveau d'une part, la tendance historique dont la plus grand représentant devient E. Panofsky et d'autre part la tendance philosophique, qui se développe au sein de la conception ontologisée de M. Heidegger.

A l'étape actuelle du développement de la sciénce esthétique l'autonomisation de ses deux nœuds de problèmes principaux se dessine d'une manière plus précise. L'origine génétique "binaire" de l'esthétique dans les conditions de la différenciation des sciénces contribue au détachement des problèmes proprement sensuels de valeur esthétiques de la théorie générale philosophique de l'art, qui tendait vers l'autodétermination. Dans les conditions de la différenciation des sciénces on a recours au phénomène progressiste, contribuant au développement du système des sciénces se livrantes à des recherches des arts, celui de l'isolement de la philosophie de l'art comme l'objet indépendant de l'esthétique qui a outre mesure élargi l'objet de son étude.

La philosophie de l'art c'est le "pont", qui relie le niveau philosophique-théorique conceptuel de la sciénce de l'art avec le niveau empirique et appliqué. L'objet de ce domaine sciéntifique comprend avant tout les problèmes philosophiques-théoriques et les problèmes méthodologiques généraux de l'être, la nature et du fonctionnement de l'art ainsi que les problèmes des rapports réciproques de la conscience artistique avec l'être social, ceux du sujet de la création artistique, du processus créateur et particularités structurales et fonctionnelles de l'art. En dehors de cela la philosophie de l'art tend à concevoir les spécificités propres à l'activité artistique en comparaison avec les autres formes de l'activité humaine, à concevoir la place de l'art dans l'histoire de la culture humaine, les régularités propres à tous les arts, les relations internes entre les arts différents. En concentrant son attention principale sur les problèmes méthodologiques de l'étude de l'art, la philosophie de l'art se charge de la fonction compliquée de la "metathéorie" à l'égard des autres disciplines, qui étudient l'art / l'histoire de l'art, la théorie de l'art, la critique d'art, la sociologie de l'art, la psychologie de l'art/.

Mais la philosophie de l'art ne se borne pas aux fonctions indiquées ci-dessus car elle formule les critères définis de l'appréciation des phénomènes d'art, elle tend à argumenter théoriquement et conceptua-

liser les certaines programmes d'art, les méthodes, les tendances, les courants. Ces thèses normatives découlent le plus souvent de ses fonctions méthodologiques et théoriques et se déterminent par ces relations multicouches entre la théorie et la pratique d'art. Néanmoins on ne peut pas considérer la philosophie de l'art ni comme la sciénce normative /représentante des certaines règles/, ni comme la sciénce descriptive, car sa spécificité se manifeste avant tout à l'étude des problèmes philosophiques te méthodologiques les plus généraux de l'activité artistique. Par son rapport conceptuel à l'activité artistique la philosophie de l'art est proche à l'esthétique. Néanmoins si l'esthétique, en étudiant l'art entre les autres plus larges systèmes, concentre son attention à l'attitude sensuelle de valeur envers l'art, la philosophie de l'art envisage l'activité artistique du point de vue des problèmes ontologiques. Par conséquent dans le système des cathégories esthétiques la place centrale est occupée par celle de "l'esthétique" tandis que dans la philosophie de l'art c'est la cathégorie de "l'image d'art" qui occupe la place analogique.

# LITERATŪROS SĄRAŠAS


Actes du VII congres international d'Esthetique.— Bucarest, 1972.— Bucuresti, 1976.

*Alain E. Ch.* Systeme des beaux — arts.— Paris, 1978.

*Aldrich V. C.* Philosophy of Art.— New Jersy, 1963.

*Andrijauskas A.* Vokiečių klasikinio idealizmo krizė ir Šopenhauerio iracionalizmas // Problemos.— 1982.— Nr. 28.— P. 82—92.

*Andrijauskas A.* Šiuolaikinė Vakarų estetika apie meninės kūrybos prigimtį.— V., 1985.

*Andrijauskas A.* Istoriniai teorinių meno kritikos principų ryšiai su estetika, meno filosofija ir menotyra (XVIII a.— XX a. pradžia) // Estetinė kultūra-3 // Meno kritika.— V., 1986.— P. 9—34.

*Andrijauskas A.* Aktualios meno filosofijos problemos.— V., 1988.

*Andrijauskas A.* Idealistinės meno filosofijos įtaka ekspresionizmo estetikai ir meno kritikai // Problemos.— 1987.— Nr. 37.— P. 80—93.

Artworks and transformations of Philosophie. X-e Congrès International d'Esthetique.— Montreal, Canada, 14—19 août 1984— Augur, 1984.

*Baillot A.* L'influence de la philosophie Schopenhauer en France (1860—1900).— Paris, 1927.

*Basch V.* Essais d'estethique de philosophie et de literature.— Paris, 1934.

Basch V. La philosophie allemande au XIX$^{-e}$ siecle.— Paris, 1912.

*Batteux Ch.* Les beaux arts réduits à une même principe.— Geneve, 1969.

*Bayer R.* Essais sur le methóde en esthetique.— Paris, 1953.

*Beco A.* Genese de l'esthetique française moderne 1680—1814.— Pisa, 1984.— Vol. 1—2.

*Berenson B.* Aesthetics, Ethics and History.— N. Y.— London, 1948.

*Bergson H.* La Pensée et mouvant.— Paris, 1966.

*Bergson H.* L'Evoliution creatrice.— Paris, 1981.

*Bergson H.* Le rire.— Paris, 1981.

*Bergson H.* Ecrits et paroles.— Paris, 1957—1959.— Vol. 1—3.

*Bialostocki J.* Historia sztuki wsrod nauk humanistycznych.— Wroclaw, 1980.

*Bites-Palevitch M.* Essai sur les tendances critiques et esthetiques de la esthetique allemande contemparaine.— Paris, 1926.

*Blocker H.* Philosophy of Art.— N. Y., 1979.

*Bruyne E.* De Esguise d'une philosophie de l'art.— Bruxelles, 1930.

*Burckhardt J.* Die Kultur der Renaissance in Italien.— Leipzig, 1904.

*Carre J. M.* Les ecrivains français et le mirage allemande (1800—1940).— Bovin, 1947.

*Cassirer E.* Philosophie der symbolischen Formen.— 1923.— Bd. 1.
*Cassirer E.* An Essay on Man. An introduction to a philosophy of human culture.— New Haven, 1945.
*Cartex P.* La critique d'art en France au XIX-e siecle.— Paris, 1958.
*Collingwood R. G.* Outlines of a Philosophy of Art.— London, 1925.
*Croce B.* Estetica come scienza dell' espressione e linquistica generale.— Bari, 1928.— Ed. 5.
*Croce B.* Breviário di estetica.— Bari, 1954.
*Croce B.* Estetica in nuce.— Bari, 1966.
*Croce B.* Contribution à ma propre critique.— Paris, 1949.
*Danto A.* Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art.— Cambridge.— Mass., 1981.
*Delacroix H.* Psychologie de l'art.— Paris, 1927.
*Dessoir M.* Ästhetik and allgemeine Kunstwissenschaft.— Leipzig, 1906.
*Dessoir M.* Aesthetics and the Philosophy of Art in contemporary Germany // Monist.— 1926.— Vol. 36.— P. 299—310.
Deuxieme Congres international d'Esthetique et de Science de l'art.— Paris, 1937.— Vol. 1—2.
Die Ästhetik, das täglische Leben und die Kunst.— Bonn, 1984.
*Diufrenne M.* Esthetique et philosophie.— Paris, 1967, 1976, 1982.— Vol. 1—3.
*Ducasse C. J.* The Philosophy of Art.— N. Y., 1929.
*Dovignaud J.* Sociologie de l'art.— Paris, 1972.
*Dvorak M.* Kunstgeschichte als Geistgeschichte.— München, 1924.
*Engelsas F.* Gamtos dialektika.— V., 1960.
L'Esthetique dans le monde // Revue d'Esthetique.— Paris, 1972.— Nr. 25.— P. 1—244.
Etudes kierkegaardiennes par J. Wahl.— Paris, 1949.
*Fauconnet A.* L'esthetique de Schopenchauer.— Paris, 1913.
*Feibleman J. K.* The Art of the philosophy of Art // Aesthetics — 1. New Orleans — The Hague, 1970.
*Feldmann V.* L'esthetique francaise contemporaine.— Paris, 1936.
*Fiedler K.* Schriften über Kunst.— München, 1913.— Bd. 1—2.
*Fierens P.* Les grandes etapes esthetiques.— Bruxelles, 1945.
*Fischer H.* Theorie de l'art sociologique.— Taurnai, 1977.
*Focillon H.* Vie des formes.— Paris, 1981.
*Fontaine A.* Les dostrines d'art en France. De Poussin à Diderot.— Paris, 1909.
*Francastel P.* Etudes de sociologie de l'art.— Paris, 1970.
*Frances R.* Psychologie de l'art et de l'esthetique.— Paris, 1979.
*Frey D.* Kunstwissenschaftliche Grundfragen Prolegomena zu einer Kunstphilosophie.— Wien, 1946.
*Gadamer H. G.* Das Drama Zarathustras — Nietzsche — Studien.— Berlin.— N. Y. 1986.— Bd. 15.— S.—1—15.
*Gaižutis A.* Menas ir humanizmas.— V., 1979.
*Gentile G.* La Filosofia dell' arte.— Firenze, 1937.
*Genzelis B.* Švietėjai ir jų idėjos Lietuvoje.— V., 1972.
*Gibelin J.* L'Estetique de Schelling d'apres la philosophie de l'art.— Paris, 1935.
*Grappin P.* La theorie du genie dans le preclassicisme allemand.— Paris, 1952.
*Groethuysen B.* Introduction à la philosophie de l'art // Revue de Metaphysique et morale.— 1932.— Nr. 58.— P. 221—238.
*Grinius J.* Grožis ir menas.— Kaunas, 1938.
Grožio kontūrai. Iš XX amžiaus užsienio estetikos.— V., 1980.

*Hartmann N.* Die Philosophie des deutschen Idealismus.— Fichte, Schelling und die Romantik.— Berlin-Leipzig, 1923.— Bd. 1.
*Hauser A.* The Philosophy of Art History.— N. Y., 1959.
*Heidegger M.* Sein und Zeit.— Tübingen, 1960.
*Heidegger M.* Nietzsche.— Pfüllingen, 1961.— Bd. 1—2.
*Heidegger M.* Holzwege.— Frankfurt am Mein, 1950.
*Heidegger M.* Die Kunst und der Raum.— Sankt Gallen, 1969.
*Huisman D.* L'esthetique.— Paris, 1977.
*Jaspers K.* Die grossen Philosophen.— München, 1957.
*Junod P.* Transparence et opacité.— Lausanne, 1976.
*Kavolis V.* History on art's side. Social Dynamics in artistic Efflorescences.— Ithaca and London, 1972.
*Kierkegaard S.* Journal.— Paris, 1941—1957.— Vol. 1—5.
*Kierkegaard S.* L'existance.— Paris, 1967.
Kierkegaard vivant (colloque).— Paris, 1966.
Kolloqium Kunst und Philosophie.— Padeborn—München—Wien—Zürich, 1981—1983.— Bd. 1—3.
*Kuzmickas B.* Žmogus ir jo idealai.— V., 1975.
La Critique d'art aujourd'hui et demain. 19-th Congress of the International Association of Art Critics.— Brusselles, 1985.
La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire.— Paris, 1976.
*Lacoste J.* La philosophie de l'art.— Paris, 1981.
*Lalo Ch.* L'art et la vie sociale.— Paris, 1921.
*Lalo Ch.* Notions d'esthetique.— Paris, 1960.
*Laméere J.* L'Esthetique de Benedeto Croce.— Paris, 1936.
*Liebrucks B.* Die Philosophie der Kunst und die Kunst der Philosophie // Distanz und Nähe. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart.— Würzburg, 1983.— S. 91—128.
*Levy H.* Henri Wolfflin. Sa theorie. Ses predecesseurs.— Rattweil, 1936.
*Lukacs G.* La destruction de la raison.— Paris, 1958.— Vol. 1—2.
*Lukacs G.* Philosophie de l'art (1912—1914).— Paris, 1981.
*Luthe R.* Definition und Innovation Gedanken zu der Schwierigkeiten der Kunstphilosophie mit der zeitgenossisehen Kunst // Distanz und Nähe.— Würzburg, 1983.— S. 255—270.
*Lutzeler H.* Einfühlung in die Philosophie der Kunst.— Bonn, 1939.
*Löwith K.* Von Hegel zu Nietzsche.— Zürich, 1941.
*Maceina A.* Filosofijos kilmė ir prasmė.— Roma, 1978.
*Malraux A.* Psychologie de l'art.— Paris, 1948—1951.— Vol. 1—3.
*Margolis J.* Art and philosophy. Conceptual issues in aesthetics.— Brighton, 1980.
*Marpurgo—Tagliabue G.* L'esthetique contemporaine.— Milan, 1960.
*Moutsopoulos E.* Esthetique et Philosophie de l'Art // Diotima.— 1986.— Nr. 14.— P. 41—58.
*Munro T.* The Arts and thier Interrelations.— N. Y. (s. a.).
*Mustoxidi T. M.* Histoire de l'esthetique francaise 1700—1900.— Paris, 1920.
*Nietzsche F.* Werke. Kritische Gesamtausgabe.— Berlin — N. Y., 1972—1974.— Bd. 1—4.
Nietzsche aujourd'hui (collque).— Paris, 1973.— Vol. 1—2.
Nietzsche — Studien: International Jahrbuch für die Nietzsche — Forschung.— Berlin — N. Y., 1972—1986.— Bd. 1—15.
*Nivelle A.* Les theories esthetiques en Allemangne de Baumgarten à Kant.— Paris, 1955.
*Nwodo C. S.* Philosophy of art versus aesthetics // Britisch Journal of Aesthetics.— London, 1984.— Nr. 3.— Vol. 24.— P. 195—205.

*Ortega y Gasset J.* La deshumanizacion del arte.— Madrid, 1960.— Ed. 6.
*Panofsky E.* Das Problem des stils in der bildenden Kunst // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeineine Kunstwissenschaft.— T. 10.— S. 460—467.
*Panofsky E.* „Idea", ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie.— Leipzig, 1924.
*Panofsky E.* Aufsätze zur Grundfragen der Kunstwissenschaft.— Berlin, 1964.
*Panofsky E.* Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie... // Zeitschrift für Ästhetik and allgemeine Kunstwissenschaft.— T. 28— S. 129—161.
*Panofsky E.* Studies in Iconology...— N. Y., 1939.
*Passarge W.* Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart // Philosophische Forschungsberichte.— Berlin, 1930.— Heft. 1.
*Perrpeet W.* Das sein der Kunst und die Kunstphilosophiche Methode.— Freiburg — München, 1970.
*Piel F.* Bausteine zu einer Philosophie der Kunst.— Darmstadt, 1976.
*Podro M.* The Critical Historian of Art.— New Haven — London, 1982. Hildebrand.— Oxford, 1972.
*Podro M.* The Critical Historian of Art.— New Haven — London, 1982.
*Read H.* T. Munro, R. Arncheim, G. Dorfles. Psychology of Art // In Encyclopedia of World Art.— N. Y., 1966.— Vol. 11.—P. 750—781.
*Riegl A.* Stilfragen...— Berlin, 1893.
*Riegl A.* Spätromische Kunstindustrie.— Wien, 1927.
*Riegl A.* Historische Grammatik der bildenden Kunst.— Graz-Köln, 1966.
*Revel J. Fr.* La philosophie de l'art de Taine.— Paris, 1965.
*Rosset C.* L'esthetique de Schopenchauer.— Paris, 1969.
*Sadžik J.* Esthetique de M. Heidegger.— Paris, 1963.
*Sezemanas V.* Estetika.— V., 1970.
*Scruton R.* The Aesthetic Understanding. Esays in the Philosophy of Art ant Culture.— London — N. Y., 1983.
*Schapiro M.* Style, artiste, societe.— Paris, 1981.
*Scheppard A.* Aesthetics. An introduction to the Philosophy of Art.— Oxford, 1987.
*Sorell A.* Introduction à l'histoire de l'esthetique francaise.— Bruxelles, 1966.
*Souriau E.* L'avenir de l'esthetique.— Paris — Alcan, 1929.
*Souriau E.* L'esthetique de Benedeto Croce // Revue International de Philosophie.— 1953.— Nr. 27.— P. 285—304.
*Souriau E.* Les correspondance des arts.— Paris, 1969.
*Šalkauskis S.* Rinktiniai raštai. Filosofinės studijos.— Roma, 1986.
*Šliogeris A.* Daiktas ir menas.— V., 1988.
*Šliogeris A.* Žmogaus pasaulis ir egzistencinis mąstymas.— V., 1985.
*Sparshott F. E.* The theory of the arts.— Princeton, 1982.
*Steinkraus W. E.* Philosophy of Art.— N. Y.— London, 1984.
*Sverdiolas A.* Grožio prigimtis, Kantas ir Heidegeris. // Kanto filosofijos profiliai.— V., 1988.— P. 160—191.
*Taine H.* Meno filosofija.— Kaunas, 1938—1940.—T. 1—2.
*Taine I.* Essais de critique et d'histoire.— Paris, 1866.
*Taminiaux J.* Le depassement haideggerien de l'esthetique et l'heritage de Hegel. // Distanz und Nähe.— Würzburg, 1983.— S. 65—90.
*Tatarkewisz W.* Dzieje szesciu pojec.— Warszawa, 1975.

*Tatarkewicz W.* L'idee de la beauté — sa grandeur et sa decadance // Studia filozoficzne en traductions — Warszawa, 1975.— Nr. 5.— P. 15—20.
*Teyssedre B.* Iconologie. Reflexions sur un concept d'Erwin Panofsky // Revue philosophique.— 1964.— P. 321—340.
*Tietze H.* Die Methode der Kunstwissenschaft.— Leipzig, 1913.
*Tobias J. A.* Conceito e fronteiras da filosofia da Arte.— San Paulo, 1966.
*Töwe Ch.* Die Formen der entwickelnden Kunstgeschitsschreibung.— Berlin, 1939.
*Utitz E.* Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft.— Stutgart, 1914, 1920.— Bd. 1—2.
*Vaitkūnas G.* Švietimo epochos estetinės kultūros metmenys.— V., 1987.
*Wall K. O. P.* A classical philosophy of Art. The Nature of Art in the Light of Classical Principles.— Waschington, 1982.
*Venturi L.* Theorie et histoire de la critique. // Art et esthetique.— Paris, 1934.— P. 3—14.
*Venturi L.* Historie de la critique d'art.— Paris, 1968.
*Veber J. P.* La psychologie de l'art.— Paris, 1972.
*Zerner H.* L'Histoire de l'art d'A. Riegl // Critique.— 1975, août-septembre.— P. 940—953.

*Андрияускас А.* Крушение идей буржуазного гуманизма в «неклассической» эстетике С. Кьеркегора и Ф. Ницше // Вопросы теории и истории эстетики.— М., 1977.— С. 293—304.
*Андрияускас А.* Проблема дегуманизации искусства в философии Х. Ортеги и Гассета // Вестник МГУ, Философия.—1979.— № 3.— С. 65—73.
*Андрияускас А.* Проблема социальности искусства в современной французской эстетике // Вопросы философии.— 1985.— № 7.— С. 124—135.
*Андрияускас А. А.* К вопросу о некоторых методологических аспектах исторических связей искусствознания с эстетикой и философией искусства (XVIII—начало XX в.) // Методологические проблемы современного искусствознания.— М., 1986.— С. 91—122.
*Андрияускас А. А.* Проблема стиля в зарубежной эстетике и искусствознании // Взаимодействие эстетики, искусствознания и художественной критики.— М., 1987.— С. 83—111.
*Асмус В. Ф.* Немецкая эстетика XVIII века.— М., 1962.
*Асмус В. Ф.* Проблема интуиции в философии и математике.— М., 1965.
*Вельфлин Г.* Истолкование искусства.— М., 1922.
*Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусства.— М.-Л., 1930.
*Виндельбанд В.* История новой философии.— СПб., 1905.— Т. 1—2.
*Винкельман И. И.* История искусства древности.— Л., 1933.
*Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма.— М.-Л., 1935.
*Волкова Е. В.* Произведение искусства как предмет эстетического анализа.— М., 1976.
*Выготский Л. С.* Психология искусства.— М., 1968.
*Гайм Р.* Романтическая школа.— М., 1981.
*Гегель Г. Ф. В.* Феноменология духа.— М., 1959.
*Гегель Г. Ф. В.* Эстетика.— М., 1968—1972.— Т. 1—4.
*Гете И. В.* Собрание сочинений в 13-ти томах.— М.-Л., 1937.— Т. 10.

*Гете И. В.* Об искусстве.— М., 1975.
*Гильберт К., Кун Г.* История эстетики.— М., 1960.
История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли.— М., 1964, 1967.— Т. 2, 3.
*Каган М. С.* Морфология искусства.— Л., 1972.
*Кант И.* Сочинения в шести томах.— М., 1963—1966.— Т. 1—6.
*Кант И.* Трактаты и письма.— М., 1980.
Литературные манифесты западноевропейских романтиков.— М., 1980.
Литературная теория немецкого романтизма // Сборник документов. — Л., 1934.
*Лосев А. Ф.* Диалектика художественной формы.— М., 1927.
*Лосев А. Ф., Шестаков В. П.* История эстетических категорий.— М., 1965.
*Маркс К., Энгельс Ф.* Об искусстве.— М., 1976.— Т. 1—2.
*Мейлах Б. С.* «Философия искусства» и «художественная картина мира» // Художественное творчество.—1983.— Л., 1983.
Методологические проблемы современного искусствознания.— Л., 1975.— Сб. 1.
*Ницше Ф.* Рождение трагедии // Полное собрание сочинений.— М., 1912.— Т. 1.
*Ницше Ф.* Несвоевременные размышления // Полное собрание сочинений.— М., 1909.— Т. 2.
*Ницше Ф.* Так говорил Заратустра.— СПб., 1911.
*Ницше Ф.* Сумерки кумиров.— М., б. г.
*Ницше Ф.* Воля к власти // Полное собрание сочинений.— М., 1901.— Т. 9.
*Овсянников М. Ф.* История эстетической мысли.— М., 1978.
*Рябов В.* Социальная природа искусства. К спорам о предмете искусства.— Л., 1982.
*Хюбшер А.* Мыслители нашего времени.— М., 1962.
*Шеллинг Ф. В. И.* Система трансцендентального идеализма.— Л., 1936.
*Шеллинг Ф. В. И.* Философия искусства.— М., 1966.
*Шиллер Ф.* Статьи по эстетике.— М.-Л., 1938.
*Шлегель Ф.* Эстетика, философия, критика.— М., 1983.— Т. 1—2.
*Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление.— М., 1900.— Т. 1—2.
*Шопенгауэр А.* Статьи эстетические, философские и афоризмы.— Харьков, 1888.
*Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни.— М., 1981.
*Яковлев Е. Г.* Проблема систематизации категорий в марксистско-ленинской эстетике.— М., 1983.

# ASMENVARDŽIŲ RODYKLĖ


Adornas T. (Adorno T.) 124
Alpatovas M. (Алпатов М. В.) 192, 275
Andrijauskas A. 149
Aristotelis 26, 102, 113, 170
Asmusas V. F. (Асмус В. Ф.) 7, 13, 26, 48, 134
Bachas J. S. (Bach J. S.) 168
Baironas Dž. (Byron G. G.) 132
Bakradze K. S. 121
Bašas (Basch W.) 272
Bate Š. (Batteaux Ch.) 18—22, 26, 32, 36, 37, 39, 42, 186, 260, 261
Baumgartenas A. (Baumgarten A.) 19, 24—29, 36—40, 59, 91, 110, 128, 261
Begenau S. (Begenau S. H.) 45
Bergas A. (Berg A.) 140
Bergsonas A. (Bergson H.) 24, 101, 138, 150, 196, 208, 214, 219, 241, 242, 246, 257, 265
Bekonas F. (Bacon F.) 17
Berkas E. (Burke E.) 17, 39, 260
Berninis Dž. L. (Bernini G. L.) 32
Biufonas Ž. L. (Buffon G. L.) 34
Bismarkas O. (Bismarck) 159
Braitingeris J. (Breitinger J. J.) 26
Briunas E. de (De Bruyne E.) 272
Bedleras Š. (Baudelaire Ch.) 139
Buberis M. (Buber M.) 124
Burkhartas (Burckhardt. J.) 24, 36, 65, 101, 139, 142—145, 166, 167, 180, 193, 223, 229, 234, 265
Ciceronas 26
Cimerli (Zimmerli W.) 270
Cimermanas R. (Zimmermann R.) 49, 180, 184
Cveigas S. (Zweig S.) 140, 152
Čžuan Dze 246
Dali S. (Dali S.) 179
Dantė A. (Dante A.) 168
Danto A. (Danto A.) 270
Davydovas J. (Давыдов Ю. Н.) 13
De Sanktis F. (De Sanctis F.) 208
Dekartas R. (Descartes R.) 134
Derenas A. (Derain. A.) 179
Desuaras M. (Dessoir M.) 150—151, 211, 219
Didro D. (Diderot D.) 18, 64, 66
Diltejus V. (Dilthey W.) 24, 193, 238, 248
Diubo Ž. B. (Dubos J. B.) 18, 26, 39, 66, 146, 147, 208, 216
Diufrenas M. (Dufrenne M.) 5, 7, 11
Diureris A. (Dürer A.) 220
Dorivalis B. (Dorival B.) 7
Dostojevskis F. (Достоевский Ф.) 165
Dvoržakas M. (Dvorak M.) 101, 180
Eberchardas J. A. (Eberhard. J. A.) 90
Ekermanas J. (Eckermann J. P.) 65
Elmiuleris V. (Elmüller W.) 270
Engelsas F. (Engels F.) 100, 141
Ešenburgas J. J. (Eschenbourg J. J.) 90
Ezeras K. (Eser K.) 31
Fakonė A. (Fauconnet A.) 130
Fechneris G. (Fechner G. F.) 149
Ferster-Nyčė E. (Förster-Nietzsche E.) 168
Fichtė J. G. (Fichte J. G.) 28, 51, 56, 63, 71, 72, 74, 79, 84, 86, 87, 122, 126—128, 154, 261
Fidijas 34

Fišeris F. T. (Vischer F. T.) 149, 229
Fišeris K. (Fischer K.) 84
Fišeris R. (Vischer. R.) 149
Fydleris K. (Fiedler K.) 24, 49, 139, 145, 151, 179, 180—185, 188, 193, 194, 208, 217, 219, 226, 264, 265
Floberas G. (Flaubert G.) 139
Frankastelis P. (Francastel P.) 148
Folkeltas J. (Volkelt. J.) 149
Gadameris H. G. (Gadamer H. G.) 152
Gaižutis A. 7
Galefi R. (Galeffi R.) 12, 13
George S. (George S.) 250
Gete J. V. (Goethe J. W.) 22, 24, 36, 42, 50—52, 57, 59—67, 69, 72, 84, 129, 147, 166, 175, 216, 261, 262
Gilbert K. (Gilbert K.) 60
Ginaras A. (Ginnaras A.) 11
Giujo M. (Guyau J. M.) 139
Golaševska M. (Golaszewska M.) 11
Gonkūrai E. ir Ž. (Goncourt E. et. J.) 139
Gotas G. (Goto G.) 107
Gotje T. (Gautier T.) 139
Gotšedas J. (Gottsched J.) 26, 39
Grinius J. 13
Gurmonas R. de (Gourmont R. de) 139
Haftmanas V. (Haftmann W.) 179
Haimas R. (Haym R.) 35, 36, 74
Hanslikas E. (Hanslick E.) 49
Hartmanas E. (Hartmann E. von) 85
Hartmanas N. (Hartmann N.) 73, 238
Hegelis G. (Hegel G. W. F.) 24, 28, 36, 50, 53, 63, 65, 68, 80, 81, 84, 86—88, 94, 98—100, 102—121, 123, 125—128, 134, 141, 142, 145, 147, 179, 180, 183, 185, 192, 208, 210, 231, 239, 261, 263
Heidegeris M. (Heidegger M.) 12, 24, 99, 100, 101, 124, 169, 173, 236—258, 265
Helderlynas F. (Hölderlin F.) 36, 69, 84, 89, 98, 103, 105, 118, 160, 193, 238, 244, 249, 250
Hendelis G. F. (Händel G. F. E.) 168
Heraklitas 155
Herbartas J. (Herbart J. F.) 49, 179, 180
Herderis J. (Herder J. G.) 36, 61, 76
Hese H. (Hesse H.) 152
Hildebrandas A. (Hildebrand. A. von) 49, 145, 180, 185
Hiubšeris A. (Hübscher A.) 124, 237
Hiūmas D. (Hume D.) 17, 39, 260
Hiusmansas J. (Huysmans J.) 139
Hofmanas E. T. V. (Hoffmann E. T. W.) 132
Horkheimeris M. (Horkheimer M.) 124
Horacijus 113, 136
Houmas G. (Home H.) 17
Humboltas V. fon. (Humboldt. W. von.) 36, 59, 66, 101
Huserlis E. (Husserl E.) 220, 223, 224, 237
Ibsenas H. (Ibsen H.) 152
Jakobi F. (Jacoby F.) 124
Jaspersas K. (Jaspers K.) 86, 101, 124, 153, 178
Jenos romantikai 24, 28, 36, 50, 51, 53, 55, 62, 68—83, 86, 101, 114, 116, 127, 128, 154, 160, 161, 173, 180, 197—199, 201, 205, 208, 257, 261, 262, 263
Jusmanas D. (Hiusman D.) 273
Kafka F. (Kafka F.) 140
Kaganas M. (Каган М. С.) 13
Kamiu A. (Camus A.) 152, 169
Kandinskis V. (Kandinsky W.) 140, 179, 182
Kantas I. (Kant I.) 8, 22, 24, 28, 37—51, 52, 53, 55—57, 59, 61, 63, 71, 79, 85, 86—88, 91, 102, 112, 122, 125—128, 131, 134, 141, 157, 172, 179, 180, 182, 184, 216, 225, 261, 262
Karnapas R. (Carnap R.) 237
Kasireris E. (Cassirer E.) 220, 223, 229—233
Kaufmanas V. (Kauffmann W.) 170
Keleris G. (Keller G.) 165
Kierkegoras S. (Kierkegaard S.) 24, 100, 101, 122, 129, 170, 198, 238—242, 244, 257, 263
Kirchneris E. (Kirchner E. L.) 179

Kirikas Dž. (Chirico G. de) 140, 179
Klejus P. (Klee P.) 140
Klopštokas F. G. (Klopstock F. G.) 154
Korfas H. A. (Kōrff H. A.) 53, 67, 69, 71, 81
Kročė B. (Croce B.) 24, 39, 71, 101, 103, 142, 150, 196, 206—219, 265
Kubinas A. (Kubin A.) 140
Kučinskis J. (Kuczinski J.) 175
Kūnas H. (Kuhn H.) 60
Kūnas R. (Kuhn R.) 13
Kupka F. (Kupka F.) 140
Kvntilijanas 26
La Briujeras Ž. de (La Bruyère J. d.) 33
Lakostas Ž. (Lacoste J.) 13, 271
Lambrozas Č. (Lambroso C.) 132
Lao Dzė 246
Le Botas M. (Le Bot M.) 7
Leibnicas G. V. (Leibnitz G. W) 25, 26, 39, 40
Lebruksas B. (Liebrucks B.) 13, 270
Lesingas G. E. (Lessing G. E.) 22, 36, 59, 60, 62, 167
Lipsas T. (Lipps T.) 149, 150
Lisipas 34, 193
Liutche R. (Lūthe R.) 12, 13, 270
Locas J. B. (Lōtz J. B.) 244
Lokas Dž. (Locke J.) 17, 53, 122
Londonas Dž. (London J.) 152
Longinas 26, 113
Losevas A. (Лосев А. Ф.) 13, 125
Lukačas G. (Lukacs G.) 54, 67, 100, 124
Maceina A. 236
Malro A. (Malraux A.) 5
Manas T. (Mann T.) 123, 140, 152, 158
Mare H. fon (Marées H. von) 145, 180, 185
Margolis Dž. (Margolis J.) 270
Marinetis F. T. (Marinetti F. T.) 179
Markas F. (Marc F.) 140, 179
Marksas K. (Marx K.) 141
Meilachas B. S. (Мейлах Б. С.) 272
Men de Biranas (Maine de Biran) 139
Mendelsonas M. (Mendelssohn M.) 22, 39, 69, 90, 261
Mengsas A. R. (Mengs A. R.) 31
Michaelis K. (Michaelis K.) 69, 78
Michelis P. (Michelis P.) 5
Mironas 34
Montenis M. (Montaigne M.) 139, 171
Monteskje Š. L. (Montesquieu Ch. L.) 66, 146
Moutsopulas E. (Moutsopoulos E.) 13
Munro T. (Munro T.) 15, 129
Muratoris L. (Muratori L.) 17
Nachtcheimas S. N. (Nachthaim S. N.) 12
Negri A. (Negri A.) 11
Nervalis Ž. (Nerval G. de.) 132
Nivelis A. (Nivelle A.) 26, 29, 30
Nyčė F. (Nietzsche F.) 12, 24, 100, 101, 122, 129, 138, 151—179, 180, 183, 188, 198, 201, 223, 229, 234, 238—242, 244, 245, 250, 254, 257, 263, 265
Nordau M. (Nordau M.) 132
Novalis (Novalis — F. von Hardenberg) 36, 68, 70—73, 78—80, 84, 98, 130, 160, 261
Nvodo K. S. (Nwodo C. S.) 13, 270
Ortega į Gasetas Ch. (Ortega y Gasset J.) 5, 207, 237
Ostinas G. (Ostin G.) 5
Ovsianikovas M. (Овсянников М. Ф.) 7, 13
Panofskis E. (Panofsky E.) 12, 24, 180, 184, 219—236, 258, 265
Paskalis B. (Pascal B.) 124, 139, 171
Paulsenas F. (Paulsen F.) 123
Platonas 102, 122
Plinijus 26
Polikletas 34
Praksitelis 34
Prustas M. (Proust. M.) 140
Rafaelis S. (Raffaello S.) 168
Rankė L. (Ranke L. von.) 101, 154
Raselas B. (Russell B.) 156
Rechtas R. (Recht. R.) 234
Reingoldas K. L. (Reinhold K. L.) 38, 70
Repšys J. 236
Ridelis J. (Ridel J.) 90
Rikertas G. (Rickert H.) 237

Rilkė R. M. (Rilke R. M.) 249, 250
Ryglis A. (Riegl A.) 24, 49, 65, 101, 139, 145, 179, 180, 182, 184—193, 195, 218, 219, 220, 222, 223, 230, 235, 264, 265
Rolanas R. (Rolland R.) 152
Rože A. (Roger A.) 233
Ruso Ž. Ž. (Rousseau J. J.) 17, 53
Sent-Bevas O. Š. (Sainte-Beuve O. Ch. O.) 146
Sezemanas V. 13, 179
Skopas 34
Skotas Dunsas (Scot John Duns) 237
Sparšotas F. (Sparshott F.) 13
Stendalis (Stendhal — H. Beyle) 165
Surjo E. (Souriau E.) 212
Sverdiolas A. 7
Šaftsberis A. (Schaftesbury A.) 17, 18, 39, 53, 260
Šalkauskis S. 13
Šastelis A. (Chastel A.) 232
Šelingas F. (Schelling F. W. J.) 24, 28, 36, 42, 50, 51, 53, 55, 63, 65, 68, 70, 77—79, 84—106, 109, 110, 112, 115, 118, 123, 126, 128, 130, 134, 141, 142, 145, 146, 156, 173, 180, 192, 197, 199, 201, 208, 231, 257, 261, 263.
Šileris F. (Schiller F.) 5, 22, 24, 36, 37 42, 50, 51—59, 61, 62, 65, 67, 69, 70, 72, 74, 84, 86, 91, 112, 116, 129, 167, 261, 262
Šionbergas A. (Schoenberg A.) 140
Šiutsas H. (Schütz H.) 168
Šlėgelis A. (Schlegel A.) 68, 70, 81, 84, 90, 154, 261
Šlėgelis F. (Schlegel F.) 36, 68, 69—71, 73—81, 84, 130, 154, 160, 261
Šlejermacheris F. (Schleiermacher F.) 69, 122, 248
Šliogeris A. 7, 13, 236
Šopenhaueris A. (Schopenhauer A.) 23, 24, 37, 45, 50, 55, 100, 101, 121—140, 145, 146, 156, 157, 159, 160—164, 171—174, 180, 182, 197, 198, 201, 208, 246, 257, 263, 265
Špengleris O. (Spengler O.) 101
Tamino Ž. (Taminiaux J.) 247
Tatarkevičius V. (Tatarkiewicz W.) 15
Tenas H. (Taine H.) 24, 139, 145—149, 193, 265
Tykas L. (Tieck L.) 68, 78, 80, 84, 130, 261
Tobijas Ch (Tobias J.) 13
Traklis G. (Trakl G.) 249, 250
Uticas E. (Utitz E.) 150, 151, 211, 219
Vagneris R. (Wagner R.) 154, 161
Van Gogas V. (Van Gogh V.) 253—255
Vaitkūnas G. 13
Vakenroderis V. (Wackenroder W. H.) 70, 72, 77, 130, 261
Valeri P. (Valery P.) 11
Varburgas A. (Warburg A.) 220, 223, 229—231, 233
Vebernas A fon (Webern A. von) 140
Velflynas H. (Wölfflin H.) 24, 65, 101, 145, 179, 180, 185, 193—195, 219—223, 232, 264, 265
Venturis L. (Venturi L.) 144
Verlenas P. (Verlaine P.) 139
Vikas Dž. (Vico G.) 26, 208
Vile Ž. (Willet J.) 178
Vindas E. (Wind E.) 223, 226
Vindelbandas V. (Windelband W.) 50, 71, 72, 127
Vinkelmanas J. (Winckelmann J.) 22, 24, 29—37, 57, 59, 60, 62, 74, 75, 114, 128, 141, 148, 167, 261
Vlaminkas M. (Vlaminck M.) 179
Vlasblomas R. P. (Wlasblom R. P.) 12
Volfas K. (Wolf Ch.) 25, 26, 40, 107
Volteras (Voltaire — F. M. Arouet) 17
Voringeris V. (Worringer W.) 24
Vustas P. (Wust P.) 237
Zemperis G. (Semper G.) 189
Zolgeris K. V. F. (Solger K. W. F.) 69, 70, 80
Zolia E. (Zola E.) 139
Zulceris J. G. (Sulzer J. G.) 15, 22, 90, 261
Žanas Polis (Jean Paul) 70, 81, 130
Židas A. (Gide A.) 140
Žilsonas E. (Gilson E.) 197

# DALYKINĖ RODYKLĖ


Absoliutas 93—94, 98, 100, 105, 128
absoliuti dvasia 88, 93, 105
absoliutinė idėja 105—106
Absoliutus protas 90—91
absoliutizmas 30
abstraktus (abstrakcija) 49, 52, 67, 71
antika (antikinis) 36, 56—57, 73—77, 98, 102, 113, 116, 160
antropologija 173
antžmogis 153, 166, 174—175
apoloniškasis — 101, 161—162, 176, 178, 229
aprašomasis (deskripcinis) 10
apriorišku mas 185—187, 223—227
architektūra 20, 116—117, 204, 235, 247, 250, 256
asmenybė 17—18, 51—56, 61—62, 76—80, 144—145, 171—175, 199, 202, 240—241, 257, 265
autonomiškumas (autonomija) 50, 52, 53, 72, 74
antropologija 173
auklėjimas (estetinis, meninis) 16, 50, 56—57, 62—63, 66—67
banalumas 81
begalybė 47, 81, 89, 94, 97, 119
beprotybė (psichinė patalogija) 82, 132, 138
bjaurumas 64, 151, 165, 269
budistinis 137, 246
būtis 79—82, 89, 99, 130, 138, 170—172, 200, 202, 236—252, 256—258
būtinybė 51, 54
civilizacija 145, 147, 186
čan 135, 136, 165—166, 200, 236, 246, 249
dailieji menai 15, 20, 26, 43—46, 49
daosizmas 135—136, 165—166, 200, 246, 249
dekadentizmas 168—169, 179, 198
dialektinis 44, 103—105, 110, 120—121
didingumas 33, 35, 64, 151, 269
Dievas 71, 95, 170, 256
dionyziškas 101, 153, 161—162, 175—177, 229
dorovė (dorovingumas) 18, 51, 56
dualizmas 45
dvasia 53, 66, 81, 87, 96, 103, 204, 207—209
dvasingumas (dvasinis) 47—48, 61—62, 73, 98, 203, 207, 258
dzen (dzen-budizmas) 135—136, 165—166, 200, 246, 249
egzistencija (egzistencialinis) 99, 101, 138, 169—171, 178, 197, 219, 238—240
egzistencializmas 99, 129, 170, 178, 238, 244.
elitarizmas 72, 79, 95—96, 131—132, 172—175
emocionalumas 28, 47, 57, 81, 176
empiriškumas 9, 50, 65, 90—91, 110, 113, 141, 150, 179, 185, 224, 228, 257, 273
erdvė 223, 226, 256—257
estetika ir visuotinė menotyra (Asthetik and allgemeine Kunstwissenschaft) 150—151, 211
estetiškumas 38—42, 51, 88, 108, 151, 156, 268, 273

estetizavimas 51, 79, 122, 154, 238, 264
estetizmas 52, 159, 173
etika 17, 38, 49, 56, 137
etinis 18, 44—45, 57, 66, 210
fantazija 20, 27, 43, 78, 81, 174, 214, 216
fenomenologija (fenomenologinis) 223—226, 237, 248
fiziologija 161
forma 17—18, 47—49, 54—55, 72, 87, 138—140, 179—196, 217—218, 223, 226, 232—233, 265
formalistinis 24, 48—50, 55, 138, 145, 149—150, 179—196, 208, 263
fragmentiškumas 78
gamta (natūra) 11, 17, 20—22, 35—44, 54—58, 62—64, 72, 81, 84, 87, 88, 92, 99, 108, 111
genijus 20—22, 27—28, 36, 40—47, 54, 61, 66, 71, 75, 81—82, 95—101, 114, 128—135, 153, 173—175, 183, 198, 216, 264
gėris 18, 21, 29, 44, 57, 66, 155, 189, 239, 270
gnoseologija (pažinimo teorija) 25—27, 38—40, 49, 110, 226, 239, 278
„grynas meninis regėjimas" („pure visibilitė") 145, 180, 183, 190, 194, 221
grožis 9, 11, 15—33, 39—49, 54—57, 65—68, 75, 84, 92—94, 105—108, 111—114, 128, 138, 163, 176, 179—181, 188; 210—211, 239, 253, 260, 268, 270
„gyvenimas" 73, 156, 198, 201—202, 239—240
„gyvybinis palėkis" („elan vital") 198, 203, 205
harmonija 16—18, 25, 41, 43, 50, 53—58, 62—63, 77, 87, 137, 188, 239
hermeneutika 233, 248, 251—254
humanitarinis 12, 206, 220, 234—235, 265, 269
humanizmas 9, 53, 67, 71, 100, 116, 122, 164, 167, 173, 207, 239, 257
humanizacija 12
idealas 20, 30, 32, 44—45, 54, 58, 61—62, 72—77, 89, 103, 108, 115—117, 143, 188, 240, 263
idėja 8, 11, 13, 43—46, 49—56, 60—65, 98, 108, 116, 127, 129, 233
ikonologija 220, 228—230, 233—235, 258
įkvėpimas 46, 66, 81, 135, 177
imanentinis 189, 193, 222—223, 229
improvizacja 165, 177
individualizmas 47, 55, 71, 80, 87, 96, 123, 127, 142, 144, 167, 173, 175, 179
individualybė 74, 80, 172
indų filosofija, kultūra 122, 135, 136, 165, 191
instinktas 97, 134, 138, 154, 155, 168, 173, 175, 179, 201
instinktyvus pažinimas 25, 81, 206, 229
intelektinis pažinimas 28, 47, 48, 52, 81, 95, 105, 137
intensionalumas 225
inteligencija 6
intuicija 30, 46, 75, 78, 82, 89, 95, 101, 105, 133—134, 137, 176, 196—219
intuityvizmas 83, 101, 129, 133, 138, 139, 142, 196—219
istoriškumas 58, 103, 115, 119, 174
jausmas 17, 21, 39, 41, 46, 50, 54, 56, 62, 66, 74, 82, 103, 118, 229
juslinis pažinimas 24, 27, 40, 46, 81
klasicizmas 30, 44, 47, 72, 75, 82, 112, 114
klasika (klasikinis) 61, 62, 69, 82, 116—118.
kontempliacija 110, 127, 197, 214
kultūra 5, 9, 13, 47, 61—63, 76—77, 142—147, 151, 166, 168, 172, 230—231, 250, 252, 258, 273
Kultūrologija 9, 12, 101, 139, 142, 166, 229—230, 234, 265
Kūryba 5, 6, 10, 11, 18—20, 28, 44—47, 55—56, 63, 82—83, 89, 97—98, 122, 156, 176, 181, 199, 203, 219, 232, 239, 251
kūrybos procesas 16, 28, 46, 61, 64, 71, 82, 96, 99, 130, 165, 176, 205, 216, 264, 278
laikas 226
laisvė 30, 48, 50—57, 61—63, 70—74, 78—80, 87, 96—99,

103, 111—114, 201, 203, 216, 219, 257
maniera 33, 34, 64, 65
masinė kultūra 173, 178, 254, 258
mąstymas 23, 25, 37, 45, 48—52, 110, 121, 151, 155, 236, 243
meditacija 68
„menas menui" teorija 74, 172
meninė kūryba 21, 25—33, 43, 51, 56, 63—66, 81, 96, 111, 128—132, 175—177, 188, 217, 267
meninė sąmonė 6, 10
meninė valia („kunstwollen") 176, 186, 189—191, 193, 222—223
meninė veikla 6, 10, 19, 29, 45, 50, 94, 111, 115, 213, 258, 260, 278
meninis regėjimas 145, 180, 183, 186, 190, 194, 221
menininkas 11, 18—21, 28, 33—36, 42—44, 55—59, 64—70, 75—76, 80—81, 91, 94—97, 114, 131, 138, 143, 156, 174, 176, 181—183, 189, 194, 203—204, 216—218, 222, 232, 250—251, 264, 272, 278
meniškumas 44, 51—52, 77, 151, 195, 269
meno imanentiškumo teorija 184
meno kūrinys 21, 43, 181, 184, 189—190, 214, 218, 223, 228—230, 252—255, 265, 278
meno rūšys 10, 19, 28, 34—36, 48, 65, 72, 82, 97, 111, 116—118, 129, 143, 147, 211, 250, 260, 275
meno žanrai 72, 82, 111, 116—119, 147
menotyra 8, 9, 16, 19, 22, 26, 33, 49, 82, 90, 101, 114, 115, 144, 184, 186, 188, 191, 207, 212, 228, 260, 271, 273, 275
visuotinė menotyra, visuotinis meno mokslas (Algemeine Kunstwissenschaft) 150—151, 186, 219
meno istorija 10, 31, 33, 76, 144, 186, 187, 192—194, 212, 218, 220, 225—229, 235, 265, 274, 275, 277
meno teorija 9—12, 76, 90, 94, 113, 149, 225, 226, 274—277
bendroji meno teorija 10, 11 261, 269, 274, 276
meno kritika 10, 27, 37, 212, 274—277
meno istorijos filosofija 141, 186, 274
meno sociologija 10, 12, 273—274, 277
meno psichologija 10, 12 273—274, 277
menų sistema 10, 20, 22, 48, 97—98, 115—119, 129—130
metafizika 19, 49, 73, 125, 137, 145, 179, 189, 243, 245
metafiziškumas 61, 75, 85—86, 97, 127—130, 141—142, 150, 155, 179, 257, 263
metafora 9, 166, 193, 230
metateorija 10, 26, 273
metodas 9—12, 31, 35, 49, 53, 58, 63, 111, 120, 121, 220, 263, 274
metodologija 10, 17, 22, 27—28, 33, 40, 82, 89, 97, 105, 110, 119, 141—145, 150—151, 180, 185—187, 193, 196, 212, 222—223, 228—236, 257, 266, 272, 276
misticizmas 78, 79, 139, 230, 240
mitas (mitologija) 9, 73, 98—101, 155, 162, 166, 173—174, 230, 235, 250, 257
mokslas 8, 9, 19—22, 37, 45, 57—59, 72—75, 89, 93, 103—105, 113, 126—127, 141, 199, 216, 230, 231, 253
moralė 9, 18, 25, 37—40, 53, 56—57, 105, 169, 215, 216
muzika 20, 48—49, 77, 82, 94, 98, 117—118, 125, 130, 161, 162, 201, 204, 211, 217, 247, 275
muzikalumas 162—163
neišreiškiamumas (neišsakomumas) 47, 97
neklasikinis 122, 191, 238—240, 264,
nesąmoningumas 47, 58, 66, 81—82, 87—88, 96—97, 132—133, 203, 206, 229
neoklasicizmas 36
nihilizmas 137, 169, 171
nirvana 137
„non-finito" (neišbaigtumas) 135—136, 157, 165—166, 246—247

objektas 8—10, 12, 16, 21, 58, 64, 70, 81, 107
objektyvumas 17, 44, 45, 53, 57, 59, 62, 63, 74, 77, 87, 88
ontologija 12, 15, 155—156, 171, 219, 236, 238, 248, 254, 257, 264—265, 278
originalumas 46, 47, 49, 54, 81, 82, 98, 128
pamėgdžiojimas (gamtos imitacijos, mimezės teorija) 20—22, 28—33, 43—44, 47, 55, 79—81, 183, 189, 216, 260
panestetizmas 68, 78, 85, 89, 103, 146, 262
panlogizmas 104
panteizmas 62
pažinimas (estetinis, meninis) 21, 25, 29, 38, 40—41, 45—46, 54, 60, 75, 89, 94—95, 102, 111, 120, 139, 206, 233—236
pesimizmas 124—125, 138—139, 154, 164
poetika 27, 219
poezija 17, 20, 48, 65, 73, 75—76, 89, 98, 103, 117—118, 211, 250
pozityvizmas 12, 141—142, 145—146, 149, 185, 189, 196, 263
praktika (praktinis) 10, 12, 28, 38, 43, 49, 52, 54, 75, 87
prieštaravimas 51, 53, 56—57, 87, 95, 129, 227
protas 16—18, 21, 24, 28, 41—42, 48, 54, 56, 60—62, 74, 99, 103, 105, 133
psichoanalitinis 177, 179
psichologinė estetika 142, 149, 150, 229—230, 263
psichologiškumas 91, 147, 171, 185, 195, 198, 224, 257
racionalizmas 9, 33, 40—41, 45, 50, 53, 67, 94, 98, 99, 104, 122, 126, 196, 198
racionalistinis 16, 17, 21, 25, 110
realus 53, 54, 58
reliatyvumas 114, 179
retorika 27
rokokas 67
Rytų kultūra, menas 77, 82, 135—136, 165—166
sąmonė 44, 61, 66, 77, 81, 95—96, 125, 132, 201, 224, 258
sensualizmas 17, 18, 21, 29, 39
sentimentalus 57, 58, 62
simbolis 43—44, 50, 86, 166, 229—235, 252
simbolinis 229
sintezė 49, 52, 72, 87, 88, 257, 265
sistema 8, 11, 27, 31, 37—42, 45, 50, 53 60, 86—88, 91, 102—107, 110, 116, 119—121, 153, 193, 239—241, 260, 263
sisteminis mąstymas 23—24, 33, 60, 70, 76—77, 83, 90, 102, 123, 128, 210, 257, 264,
skonis 9, 16—22, 27—33, 36, 40—50, 57, 75, 114, 188, 195, 260
skulptūra 20, 34, 116—118
socialinis 31, 43, 56, 58, 66—67, 112, 146
sociologinė 139, 142, 145, 149, 263, 278
spekuliatyvus 51—52, 59, 61, 63, 69—70, 89, 123, 128, 141—142, 170, 262
spontaniškumas 47, 81, 97, 122, 135, 165, 176, 179, 289, 250
stilius 9, 31—35, 61, 64—65, 82, 143—145, 168, 183, 186—196, 219—223, 229
struktūra 10, 39, 42, 48, 49, 86, 109, 180, 260, 266
subjektas 10, 24, 41, 44, 46, 50, 64, 81, 82
„subjektyvioji ontologija" 238—240
subjektyvumas 44, 45, 49, 52—53, 57, 62—65, 74, 79—82, 87—89, 99, 114, 119
suvokimas (estetinis, meninis) 10, 25, 27, 44—45, 52, 278
svaigulys 95, 161, 176
švietėjai (šviečiamoji ideologija) 9, 15—37, 39, 50, 53, 56, 62—66, 75, 81—82, 100, 112—114, 122, 137, 154
talentas 46, 47, 67, 68, 131—132, 177
tapyba 20, 48, 82, 98, 117, 211, 250
teorija 28, 37, 48, 75, 78
teorinis 8—16, 19, 38, 43, 58—59, 87—88, 91, 110, 187, 227
tiesa 21—22, 39, 45, 48, 54, 61, 66, 75, 94, 99, 103, 107, 112, 160, 174—176, 181, 240, 245, 250—255, 270

tikrovė 21, 28, 40, 43, 55, 60, 63—64, 67, 71—74, 81, 182—183, 188, 190, 278
tragiškumas 73, 124, 138, 151, 163, 239, 254, 269
transcendentinis 87, 89, 95, 171
„transcendentinė meno filosofija" 219—223, 226—227, 235, 265
„trukmė" („durée") 198, 201, 203
vaizdinys 21, 27, 32, 105, 112, 125, 146, 184, 214, 216, 218, 233
vaizduotė 17, 28, 41—42, 47, 49, 71—72, 81, 96, 99, 111, 118, 212
valia 25, 47, 66, 71, 125—138, 153—155, 167, 171, 176, 198, 201
voliuntarizmas 24, 47, 55, 83, 125, 155, 162, 193, 198
vertybė 5, 53, 61, 68, 73, 81, 100, 169, 231
visuomenė 56—58, 66, 74
universalumas 74, 76, 80, 90—91, 109, 166, 178, 187, 198
žaidimas (žaidimo teorija) 54—56, 61, 80—81, 111, 165, 257
žmogus 16, 19—22, 30, 43, 51, 56, 60—68, 89, 99, 111, 122, 127, 130—131, 137, 156, 161, 166, 169—170, 173, 179, 200, 216, 231, 237, 257

# TURINYS


Pratarmė ..... 5
ĮVADAS ..... 8

I. MENO FILOSOFIJOS UŽUOMAZGOS

Ankstyvasis švietėjų meno teorijų raidos etapas ..... 15
Estetika ir meno filosofija I. Kanto sistemoje ..... 37
F. Šilerio ir J. Gėtės filosofinio ir meninio mąstymo sintezės ieškojimai ..... 51
Jėnos romantikų meno filosofija ..... 68

II. KLASIKINĖS MENO FILOSOFIJOS RAIDA

Sisteminis veiksnys F. Šelingo meno filosofijoje ..... 84
G. Hėgelio meno filosofijos sistema ir metodas ..... 102
Iracionalios „valios" metafizika A. Šopenhauerio meno filosofijoje ..... 121

III. METODOLOGINIŲ IEŠKOJIMŲ METAS

Vokiečių klasikinio idealizmo meno filosofijos idėjų nykimas ir naujų metodologinių orientacijų formavimasis ..... 141
F. Nyčė ir reliatyvistinės meno filosofijos metmenys ..... 151
Formalistinė meno filosofija (K. Fydleris, A. Ryglis, H. Velflynas ..... 179
Intuityvistinė meno filosofija (A. Bergsonas, B. Kročė) ..... 196
E. Panofskio transcendentinė meno filosofija ..... 219
Menas ir būtis M. Heidegerio meno filosofijoje ..... 236

PABAIGA

Meno filosofija giminiškų mokslų sistemoje ..... 260
Reziumė rusų kalba ..... 279
Reziumė anglų kalba ..... 282
Reziumė prancūzų kalba ..... 285
Literatūros sąrašas ..... 288
Asmenvardžių rodyklė ..... 294
Dalykinė rodyklė ..... 298

# СОДЕРЖАНИЕ


Предисловие ..... 5
ВВЕДЕНИЕ ..... 8

I. ФОРМИРОВАНИЕ ОСНОВНЫХ ПРИНЦИПОВ ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА

Ранний этап развития просветительских теорий искусства 15
Эстетика и философия искусства в системе И. Канта. .. 37
Поиски синтеза философского и художественного мышления в концепциях Ф. Шиллера и И. Гете ..... 51
Философия искусства иенских романтиков ..... 68

II. РАЗВИТИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА

Системный фактор в философии искусства Ф. Шеллинга 84
Система и метод гегелевской философии искусства .... 102
Метафизика иррациональной «воли» в философии искусства А. Шопенгауэра ..... 121

III. ЭТАП МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ

Завершение философии искусства немецкого классического идеализма и формирование новых методологических ориентаций ..... 141
Ф. Ницше и горизонты релятивистской философии искусства ..... 151
Формалистическая философия искусства (К. Фидлер, А. Ригль, Г. Вельфлин) ..... 179
Интуитивистская философия искусства (А. Бергсон, Б. Кроче) ..... 196
Подведение итогов исторической тенденции философии искусства в трансцендентальной философии искусства Э. Панофского ..... 219
Искусство и бытие в философии искусства М. Хайдеггера 236

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ..... 260
Философия искусства в ряду родственных дисциплин ..... 260
Резюме на русском языке ..... 279
Резюме на английском языке ..... 282
Резюме на французском языке ..... 285
Литература ..... 288
Указатель имен ..... 294
Предметный указатель ..... 298

# CONTENTS


Foreword ..... 5
INTRODUCTION ..... 8

I. THE FORMATION OF BASIC PRINCIPLES OF THE PHILOSOPHY OF ART

The early stage of enlightment theories of art development .. 15
Aesthetics and philosophy of art in I. Kant's system ..... 37
Search of philosophical and artistic thinking synthesis in F. Schiller's and J. Goethe's conceptions ..... 51
Ienna romanticists philosophy of art ..... 68

II. THE DEVELOPMENT OF THE CLASSICAL PHILOSOPHY OF ART

The system factor in F. Schelling's philosophy of art ..... 84
The system and method in G. Hegel's philosophy of art .... 102
The metaphysics of irrational 'will' in A. Schopenhauer's philosophy of art ..... 121

III. THE STAGE OF METHODOLOGICAL SEARCH

The end of the philosophy of art of German classical idealism and the formation of new methodological orientations ..... 141
F. Nietszche and the horizons of the relatistic philosophy of art 151
The formalistic philosophy of art (K. Fiedler, A. Riegl, H. Wölfflin) ..... 179
The intuitivistic philosophy of art (A. Bergson, B. Croce) .. 196
The summing up of the historical trend of the philosophy of art in E. Panofsky's transcendental philosophy of art ..... 219
Art and being in M. Heidegger's philosophy of art ..... 236

CONCLUSIONS

The philosophy of art and the allied branches of science .. 260
Summary in Russian ..... 279
Summary in English ..... 282
Summary in French ..... 285
Bibliography ..... 288
Index of Names ..... 294
Subject Index ..... 298

# TABLE DES MATIÈRES


Préface ..... 5
INTRODUCTION ..... 8

I. FORMATION DES PRINCIPES DE BASE DE LA PHILOSOPHIE DE L'ART

Etape précoce du développement des théories d'art du siècle de lumières ..... 15
Esthétique et philosophie de l'art dans le système de I. Kant 37
Recherche de la synthèse de la mentalité philosophique et artistique dans les conceptions de F. Schiller et J. Goethe .. 51
Philosophie de l'art des romantiques d'Iena ..... 68

II. DEVELOPPEMENT DE LA PHILOSOPHIE CLASSIQUE DE L'ART.

Facteur de système dans la philosophie de l'art de F. Schelling 84
Système et méthode dans la philosophie de l'art hégelienne 102
Métaphysique de "la volonté" irrationnelle dans la philosophie de l'art de A. Schopenhauer ..... 121

III. ETAPE DES RECHERCHES MÉTHODOLOGIQUES

Fin de la philosophie de l'art de l'idéalisme allemand classique et formation de nouvelles orientations méthodologiques .... 141
F. Nietzsche et horizons de la philosophie relativiste de l'art 151
Philosophie formaliste de l'art / K. Fiedler, A. Riegl, H. Wölfflin/ ..... 179
Philosophie intuitionniste de l'art /A. Bergson, B. Croce/ .. 196
Sommaire de la tendance historique de la philosophie de l'art dans la philosophie transcendentale de l'art de E. Panofsky .. 219
Art et être dans la philosophie de l'art de M. Heidegger .. 236

CONCLUSIONS

Philosophie de l'art au travers des branches scientifiques qui s'y rapportent ..... 260
Résumé en russe ..... 279
Résumé en anglais ..... 282
Résumé en francais ..... 285
Bibliographie ..... 288
Index des noms ..... 294
Index des notions ..... 298

**Andrijauskas A.**

An 39 Meno filosofija: XVIII—XX a. koncepcijų analizė.— V.: Mintis, 1990.— 302 p.

Santr. rus.— Bibliogr., p. 282—286, ir išnašose.
ISBN 5—417—00335—2

Knygoje analizuojamos idėjinės bei teorinės meno filosofijos ištakos, pradedant XVIII a. pabaiga, kai meno tyrinėjimai tik pradeda įgyti savarankiško mokslo kryptį. Autorius išsamiai aptaria teorinių meno filosofijos tendencijų transformaciją nuo sintetinių filosofinių konstrukcijų į vėlesnes idealizmo formas. Daug vietos skiriama pohėgelinės meno filosofijos teoretikų A. Šopenhauerio, S. Kierkegoro, F. Nyčės, A. Bergsono, B. Kročės, M. Heidegerio koncepcijų analizei, parodoma prieštaringa jų įtaka Vakarų pasaulio meno praktikai.

A $\frac{0301080000—019}{M851(08)—90}$ 11—90 MBBK 7